ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

II

THÉATRE ALFRED JARRY
TROIS ŒUVRES POUR LA SCÈNE
DEUX PROJETS DE MISE EN SCÈNE
COMPTES RENDUS
A PROPOS DE LA LITTÉRATURE
ET DES ARTS PLASTIQUES

Nouvelle édition revue et augmentée



GALLIMARD

ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

TOME II

Quand, en 1920, à l'âge de vingt-quatre ans, Antonin Artaud arrive à Paris, c'est pour être acteur. Les premières portes auxquelles il ira frapper seront celles de Gémier, puis de Dullin. Bientôt il tiendra différents rôles au théâtre et au cinéma. Mais, en même temps qu'acteur, Artaud se révèle comme metteur en scène, théoricien et critique, enfin comme auteur. Pendant quinze ans, du *Théâtre Alfred Jarry* au *Théâtre de la cruauté*, si par ailleurs il écrit et publie des poèmes, il va consacrer le plus vif de son activité au spectacle sous toutes ses formes.

Mais, pour Artaud, il ne s'agit pas seulement de jouer ou de composer un spectacle : il s'agit de le *vivre* et de faire en sorte que le spectateur lui aussi le vive. Incarnation du drame, dramatisation de la vie : l'un conduit à l'autre et, à la limite, les deux s'identifient. Artaud n'a-t-il pas vécu sa vie comme un drame — à tel point qu'on peut se demander si ce qu'on a appelé sa folie n'est pas d'abord une conséquence de cette dramatisation de la vie? C'est dire que tout ce qu'il a écrit à propos du spectacle éclaire d'un jour essentiel sa vie et son œuvre.

Les tomes II et III des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud, ainsi que le tome IV, témoignent de cette activité et de cette passion. On y trouvera réunis

▶

ŒUVRES COMPLÈTES
D'ANTONIN ARTAUD
TOME II

ANTONIN ARTAUD

Œuvres complètes

II

L'ÉVOLUTION DU DÉCOR
THÉATRE ALFRED JARRY
TROIS ŒUVRES POUR LA SCÈNE
DEUX PROJETS DE MISE EN SCÈNE
NOTES SUR LES TRICHEURS
DE STÈVE PASSEUR
COMPTES RENDUS — A PROPOS
D'UNE PIÈCE PERDUE
A PROPOS DE LA LITTÉRATURE
ET DES ARTS PLASTIQUES

Nouvelle édition revue et augmentée



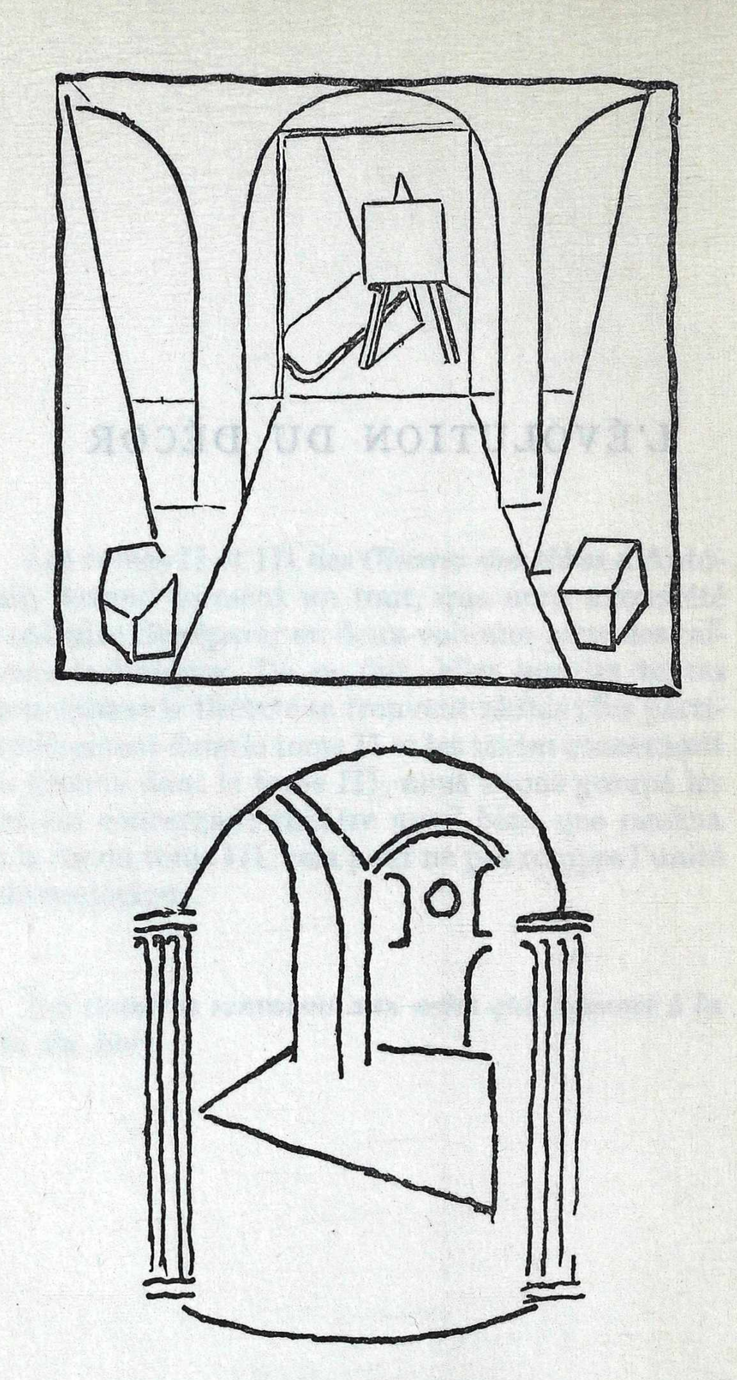
GALLIMARD

Nous tenons à exprimer ici toute notre reconnaissance à ceux qui nous ont aidé — et ils sont nombreux — à composer le présent volume, en nous communiquant des textes inédits d'Antonin Artaud ou en nous donnant toutes informations utiles au sujet de ces textes.

Les tomes II et III des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud forment un tout, que nous avons été contraint de séparer en deux volumes pour des raisons techniques. De ce fait, bien que les textes concernant le théâtre se trouvent réunis plus particulièrement dans le tome II et les textes concernant le cinéma dans le tome III, nous avons groupé les lettres concernant théâtre aussi bien que cinéma à la fin du tome III, cela pour ne pas rompre l'unité chronologique.

Les numéros renvoient aux notes qui figurent à la fin du livre.

L'ÉVOLUTION DU DÉCOR



Schémas d'architecture, par Antonin Artaud, pour « la Place de l'Amour », drame mental d'après Marcel Schwob.

L'ÉVOLUTION DU DÉCOR[1]

Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre.

Tous les grands dramaturges, les dramaturges types ont pensé en dehors du théâtre.

Voyez Eschyle, Sophocle, Shakespeare.

Voyez, dans un autre ordre d'idées, Racine, Corneille, Molière. Ceux-ci suppriment ou à peu près la mise en scène extérieure, mais ils creusent à l'infini les déplacements intérieurs, cette espèce de perpétuel va-et-vient des âmes de leurs héros.

L'asservissement à l'auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau! Mais chaque texte a des possibilités infinies. L'esprit et non la lettre du texte! Mais un texte demande plus que de l'analyse et de la pénétration.

Il y a à rétablir une espèce d'intercommunication magnétique entre l'esprit de l'auteur et l'esprit du metteur en scène. Le metteur en scène doit faire même abstraction de sa propre logique et de sa propre compréhension. Ceux qui ont prétendu jusqu'ici s'en référer uniquement à des textes sont parvenus peut-être à se débarrasser du mimétisme béat de certaines traditions, ils n'ont pas su avant tout faire abstraction du théâtre et de leur propre

compréhension. Ils ont remplacé certaines traditions molièresques ou odéoniennes par telles nouvelles traditions venues de Russie ou d'ailleurs. Et alors qu'ils cherchaient à se débarrasser du théâtre, ils pensaient encore et toujours au théâtre. Ils composaient avec la scène, avec les décors, avec les acteurs.

Chaque œuvre ils la pensent en raison du théâtre, Rethéâtraliser le théâtre. Tel est leur nouveau cri monstrueux. Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie.

Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire de la vie au théâtre. Comme si on pouvait seulement imiter la vie. Ce qu'il faut, c'est retrouver *la vie du théâtre*, dans toute sa liberté.

Cette vie est tout entière incluse dans le texte des grands tragiques, quand on l'entend avec sa couleur, qu'on le voit avec ses dimensions et son niveau, son volume, ses perspectives, sa particulière densité.

Mais nous manquons de mysticité. Qu'est-ce donc qu'un metteur en scène qui n'est pas habitué à regarder avant tout en soi-même et qui ne saurait pas au besoin s'abstraire et se délivrer de lui? Cette rigueur est indispensable. Ce n'est qu'à force de purification et d'oubli que nous pourrons retrouver la pureté de nos réactions initiales et apprendre à redonner à chaque geste de théâtre son indispensable sens humain.

Pour l'instant, recherchons avant tout des pièces qui soient comme une transsubstantiation de la vie. On va au théâtre pour s'évader de soi-même ou, si vous voulez, pour se retrouver dans ce que l'on a,

non pas tellement de meilleur, mais de plus rare et de plus *criblé*. Tout est loisible au théâtre, sauf la sécheresse et la « quotidienneté ». Que l'on jette donc les yeux sur la peinture. Il y a, à l'heure qu'il est, de jeunes peintres qui ont retrouvé le sens de la véritable peinture. Ils peignent des joueurs d'échecs ou de cartes qui sont semblables à des dieux.

Qu'est-ce qui provoque cette attraction du cirque et du music-hall sur notre monde moderne? J'emploierais bien le mot de fantaisie si je ne le sentais si prostitué, du moins dans le sens où on l'entend actuellement, et s'il ne devait aboutir à des recherches propres uniquement à cette *rethéâtralisation* du théâtre qui est le dernier cri de l'idéal contemporain. Non, je dirai plutôt qu'il faut intellectualiser le théâtre, mettre les sentiments et les gestes des personnages sur le plan où ils ont leur sens le plus rare et le plus essentiel. Il faut rendre plus subtile l'atmosphère du théâtre. Ce qui ne demande aucune opération métaphysique bien élevée. Témoin le cirque. Mais simplement le sens des valeurs de l'esprit. Ceci supprime et met en dehors du théâtre les trois quarts au moins des productions qui y ont cours, mais fait remonter le théâtre jusqu'à sa source et le sauve du même coup. Pour sauver le théâtre, je supprimerais jusqu'à Isben, à cause de telles discussions sur des points de philosophie ou de morale qui n'intéressent pas suffisamment *par rapport à nous* l'âme de ses héros.

Sophocle, Eschyle, Shakespeare sauvaient certains tiraillements d'âme, un peu trop au niveau de la vie normale, par cette espèce de terreur divine

qui pesait sur les gestes de leurs héros, et à laquelle le peuple était plus sensible tout de même qu'aujourd'hui.

Ce que nous avons perdu du côté strictement mystique, nous pouvons le regagner du côté intellectuel.

Mais il faut pour cela réapprendre à être mystique au moins d'une certaine façon; et nous appliquant à un texte, nous oubliant nous-mêmes, oubliant le théâtre, attendre et fixer les images qui naîtront en nous nues, naturelles, excessives, et aller jusqu'au bout de ces images.

Se débarrasser non seulement de toute réalité, de toute vraisemblance, mais même de toute logique, si au bout de l'illogisme nous apercevons encore la vie.

Pratiquement, et puisqu'il faut malgré tout des principes, voici quelques idées palpables :

Il est certain que tout ce qui est au théâtre visiblement faux contribue à créer l'erreur dont nous souffrons. Voyez les clowns. Ils bâtissent la scène avec la direction d'un regard. Donc sur la scène rien que de réel. Mais tout ceci a été dit. On ne supportera pas que des acteurs à trois dimensions se meuvent sur des perspectives plates et avec des masques peints. L'illusion n'existe pas pour le premier rang de l'orchestre. Il faut ou éloigner la scène, ou supprimer tout le côté visuel du spectacle.

De plus, pour que la gradation mentale soit plus sensible, il faut établir entre Shakespeare et nous une espèce de pont corporel. Un acteur quelconque qui, dans un accoutrement, le mettra hors de la vie normale, mais sans le projeter dans le passé, sera

censé assister au spectacle, mais sans y prendre part. Une espèce de personnage en gibus et sans maquillage qui, par son allure, s'extrairait de l'assemblée. Il faudrait changer la conformation de la salle et que la scène fût déplaçable suivant les besoins de l'action. Il faudrait également que le côté strictement spectacle du spectacle fût supprimé. On viendrait là non plus tellement pour voir, mais pour participer.

Le public doit avoir la sensation qu'il pourrait sans opération très savante faire ce que les acteurs font.

Ces quelques principes entendus, le reste est affaire du génie du metteur en scène, qui doit trouver les éléments de suggestion et de style, l'architecture ou la ligne essentielle les plus propres à évoquer une œuvre dans son atmosphère et dans sa spéciosité.

THÉATRE ALFRED JARRY

LE THÉATRE ALFRED JARRY [1]

Le théâtre participe à ce discrédit dans lequel l'une après l'autre tombent toutes les formes de l'art. Au milieu de la confusion, de l'*absence,* de la dénaturation de toutes les valeurs humaines, de cette angoissante incertitude dans laquelle nous sommes plongés touchant la nécessité ou la valeur de tel ou tel art, de telle ou telle forme de l'activité de l'esprit, l'idée de théâtre est probablement la plus atteinte. On chercherait en vain dans la masse des spectacles présentés journellement quelque chose qui réponde à l'idée que l'on peut se faire d'un théâtre absolument pur.

Si le théâtre est un jeu, trop de graves problèmes nous sollicitent pour que nous puissions distraire, au profit de quelque chose d'aussi aléatoire que ce jeu, la moindre parcelle de notre attention. Si le théâtre n'est pas un jeu, s'il est une réalité véritable, par quels moyens lui rendre ce rang de réalité, faire de chaque spectacle une sorte d'événement, tel est le problème que nous avons à résoudre.

Notre impuissance *à croire,* à nous illusionner est immense. Les idées de théâtre n'ont plus pour nous le brillant, le mordant, ce caractère de chose unique,

inouïe, *entière* que conservent encore certaines idées écrites ou peintes. Au moment de lancer cette idée d'un théâtre pur et d'essayer de lui donner une forme concrète, une des premières questions que nous devons poser est celle de savoir si nous pourrons trouver un public capable de nous faire le minimum de confiance et de crédit nécessaires, en un mot de *lier partie* avec nous. Car à l'encontre des littérateurs ou des peintres il nous est impossible de nous passer du public, qui devient d'ailleurs partie intégrante de notre tentative.

. . . .

Le théâtre est la chose du monde la plus impossible à sauver. Un art basé tout entier sur un pouvoir d'illusion qu'il est incapable de procurer n'a plus qu'à disparaître.

... Les mots ont ou n'ont pas leur pouvoir d'illusion. Ils ont leur valeur propre. Mais des décors, des costumes, des gestes et des cris faux ne remplaceront jamais la réalité que nous attendons. C'est cela qui est grave : la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel. Il sera ce monde lui-même ou alors nous nous passerons du théâtre.

Quoi de plus abject et en même temps de plus sinistrement terrible que le spectacle d'un déploiement de police. La société se connaît à ses mises en scène, basées sur la tranquillité avec laquelle elle dispose de la vie et de la liberté des gens. Quand la police prépare une rafle, on dirait des évolutions d'un ballet. Les agents vont et viennent. Des coups de sifflets lugubres déchirent l'air. Une espèce de

solennité douloureuse se dégage de tous les mouvements. Peu à peu le cercle se restreint. Ces mouvements qui semblaient de prime abord gratuits, peu à peu leur but se dessine, apparaît — et aussi ce point de l'espace qui leur a servi jusqu'à présent de pivot. C'est une maison de quelconque apparence dont tout à coup les portes s'ouvrent, et de l'intérieur de cette maison voici sortir un troupeau de femmes, en cortège, et qui vont comme vers l'abattoir. L'affaire se corse, le coup de filet était destiné non à une certaine population interlope, mais à un amas de femmes, seulement. Notre émotion et notre étonnement sont à leur comble. Jamais plus belle mise en scène n'a été suivie d'un pareil dénouement. Coupables certes nous le sommes autant que ces femmes, et aussi cruels que ces policiers. C'est vraiment un spectacle complet. Eh bien, ce spectacle, c'est le théâtre idéal [2]. Cette angoisse, ce sentiment de culpabilité, cette victoire, cet assouvissement, donnent le ton et le sens de l'état mental dans lequel le spectateur devra sortir de chez nous. Il sera secoué et rebroussé par le dynamisme intérieur du spectacle et ce dynamisme sera en relation directe avec les angoisses et les préoccupations de toute sa vie.

L'illusion ne portera plus sur la vraisemblance ou l'invraisemblance de l'action, mais sur la force communicative et la réalité de cette action.

Voit-on maintenant à quoi nous voulons en venir? Nous voulons en venir à ceci : qu'à chaque spectacle monté nous jouons une partie grave, que tout l'intérêt de notre effort réside dans ce caractère de gravité. Ce n'est pas à l'esprit ou

aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. A la leur et à la nôtre. Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène. Si nous n'avions pas le sentiment très net et très profond qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée là dedans, nous n'estimerions pas nécessaire de pousser plus loin l'expérience. Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier.

THÉATRE ALFRED JARRY

PREMIÈRE ANNÉE. — SAISON 1926-1927 [1]

Les conventions théâtrales ont vécu. Tels que nous sommes, nous sommes incapables d'accepter un théâtre qui continuerait à tricher avec nous. Nous avons besoin de croire à ce que nous voyons. Un spectacle qui se répète tous les soirs suivant des rites toujours les mêmes, toujours identiques à eux-mêmes, ne peut plus emporter notre adhésion. Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel acte de la vie, n'importe quel événement amené par les circonstances.

En un mot, avec ce théâtre nous renouons avec la vie au lieu de nous en séparer. Le spectateur et nous-mêmes, nous ne pourrons nous prendre au sérieux que si nous avons très nettement l'impression qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée dans cette action qui a pour cadre la scène. Comique ou tragique, notre jeu sera l'un de ces jeux dont à un moment donné on rit jaune. Voilà à quoi nous nous engageons.

Voilà dans quelle angoisse *humaine* le specta-

teur doit sortir de chez nous. Il sera secoué et rebroussé par le dynamisme intérieur du spectacle qui se déroulera devant ses yeux. Et ce dynamisme sera en relation directe avec les angoisses et les préoccupations de toute sa vie.

Telle est la fatalité que nous évoquons, et le spectacle sera cette fatalité elle-même. L'illusion que nous cherchons à créer ne portera pas sur le plus ou moins de vraisemblance de l'action, mais sur la force communicative et la réalité de cette action. Chaque spectacle deviendra par le fait même une sorte d'événement. Il faudra que le spectateur ait le sentiment que se joue devant lui une scène de son existence même, et une scène capitale vraiment.

Nous demandons, en un mot, à notre public, une adhésion intime, profonde. La discrétion n'est pas notre fait. A chaque spectacle monté, nous jouons une partie grave. Si nous ne sommes pas décidés à tirer jusqu'au bout la conséquence de nos principes, nous estimerons que la partie justement ne vaudra pas la peine d'être jouée. Le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où, non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous estimerions être inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier [2].

Cette nécessité dans laquelle nous nous trouvons d'être le plus vrai et le plus vivant possible, indique assez le mépris dans lequel nous

tenons tous les moyens de théâtre proprement dits, tout ce qui constitue ce que l'on est convenu d'appeler la mise en scène, comme éclairage, décors, costumes, etc. Il y a là tout un pittoresque de commande et qui n'est pas ce sur quoi nous portons tous nos soins. Pour un peu, nous en reviendrions aux chandelles. Le théâtre réside pour nous en un quelque chose d'impondérable, et qui ne s'accommode en aucune façon du progrès.

Ce qui donnera aux spectacles montés par nous leur valeur de réalité et d'évidence tiendra la plupart du temps à une trouvaille insensible, mais capable de créer dans l'esprit du spectateur le maximum d'illusion. C'est assez dire qu'en fait de mise en scène et de principes nous nous en remettons bravement au hasard. Dans le théâtre que nous voulons faire, le hasard sera notre dieu. Nous n'avons peur d'aucun échec, d'aucune catastrophe. Si nous n'avions foi en un miracle possible, nous ne nous engagerions pas dans cette voie pleine d'aléas. Mais un miracle seul est capable de nous récompenser de nos efforts et de notre patience. C'est sur ce miracle que nous tablons.

Le metteur en scène, qui n'obéit à aucun principe, mais qui suit son inspiration, fera ou ne fera pas la trouvaille qui nous est nécessaire. En fonction de la pièce qu'il aura à monter il fera ou ne fera pas une découverte, il aura ou il n'aura pas une invention ingénieuse frappante, il trouvera ou ne trouvera pas l'*élément d'inquiétude propre à jeter le spectateur dans le doute cherché.*

Toute notre réussite est fonction de cette alternative.

Il est bien évident, toutefois, que nous travaillerons sur des textes déterminés; les œuvres que nous jouerons appartiennent à la littérature, quoi qu'on en ait. Comment arriver à concilier notre désir de liberté et d'indépendance avec la nécessité de nous conformer à un certain nombre de directives imposées par les textes?

Pour cette définition que nous essayons de donner au théâtre, une seule chose nous semble invulnérable, une seule chose nous paraît vraie : le texte. Mais le texte en tant que réalité distincte, existant par elle-même, se suffisant à elle-même, non quant à son esprit que nous sommes aussi peu que possible disposés à respecter, mais simplement quant au déplacement d'air que son énonciation provoque. Un point, c'est tout.

Car ce qui nous paraît essentiellement gênant dans le théâtre, et surtout essentiellement destructible, c'est ce qui distingue l'art théâtral de l'art pictural et de la littérature, c'est tout cet attirail haïssable et encombrant qui fait d'une pièce écrite un spectacle au lieu de rester dans les limites de la parole, des images et des abstractions.

C'est cela, cet attirail, ce déploiement visuel que nous voulons réduire à son minimum impossible et recouvrir sous l'aspect de gravité et le caractère d'inquiétude de l'action.

LE THÉATRE ALFRED JARRY.

PROGRAMME DE LA SAISON 1926-1927

Le Théâtre Alfred Jarry donnera au cours de la saison 1926-27 un minimum de quatre spectacles.

Le premier spectacle sera donné le 15 janvier 1927, à 15 heures, sur la scène du Vieux-Colombier (21, rue du Vieux-Colombier).

Il comprendra :

La Peur chez l'Amour [3]. Dialogue par Alfred Jarry (première représentation).

Le Vieux de la montagne [4]. Pièce schématique en 5 actes, par Alfred Jarry (première représentation).

Les Mystères de l'Amour. Pièce en 3 actes, par Roger Vitrac [5] (première représentation).

Les spectacles suivants se composeront de :

La Tragédie de la vengeance, par Cyril Tourneur (première représentation).

Le Songe, par August Strindberg (première représentation).

Le Jet de sang, par Antonin Artaud [6] (première représentation).

Gigogne, par Max Robur [7] (première représentation).

Une pièce de Savinio [8].

MANIFESTE POUR UN THÉATRE AVORTÉ [1]

Dans l'époque de désarroi où nous vivons, époque toute chargée de blasphèmes et des phosphorescences d'un reniement infini, où toutes les valeurs tant artistiques que morales semblent se fondre dans un abîme dont rien dans aucune des époques de l'esprit ne peut donner une idée, j'ai eu la faiblesse de penser que je pourrais faire un théâtre, que je pourrais à tout le moins amorcer cette tentative de redonner vie à la valeur universellement méprisée du théâtre, mais la bêtise des uns, la mauvaise foi et l'ignoble canaillerie des autres m'en ont à tout jamais dissuadé.

De cette tentative demeure à mes yeux le manifeste que voici :

Le ... janvier 1927 le théâtre A... donnera sa première représentation. Ses fondateurs ont la conscience la plus vive de la sorte de désespoir que le lancement d'un semblable théâtre suppose. Et ce n'est pas sans une sorte de remords qu'ils s'y résolvent. Il ne faut pas qu'on s'y trompe. Le théâtre A... n'est pas une affaire, on s'en doute. Mais il est en plus une tentative par laquelle un

certain nombre d'esprits jouent leur va-tout. Nous ne croyons pas, nous ne croyons plus qu'il y ait quelque chose au monde qui se puisse appeler le théâtre, nous ne voyons pas à quelle réalité une semblable dénomination s'adresse. Une confusion terrible pèse sur nos vies. Nous sommes, nul ne songerait à le nier, au point de vue spirituel, dans une époque critique. Nous croyons à toutes les menaces de l'invisible. Et c'est contre l'invisible même que nous luttons. Nous sommes tout entiers appliqués à déterrer un certain nombre de secrets. Et nous voulons justement mettre à jour cet amas de désirs, de rêveries, d'illusions, de croyances qui ont abouti à ce mensonge auquel nul ne croit plus, et qu'on appelle par dérision semble-t-il : le théâtre. Nous voulons parvenir à vivifier un certain nombre d'images, mais des images évidentes, palpables, qui ne soient pas entachées d'une éternelle désillusion. Si nous faisons un théâtre ce n'est pas pour jouer des pièces, mais pour arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle. Nous ne cherchons pas à donner comme cela s'est produit jusqu'ici, comme cela a toujours été le fait du théâtre, l'illusion de ce qui n'est pas, mais au contraire à faire apparaître aux regards un certain nombre de tableaux, d'images indestructibles, indéniables qui parleront à l'esprit directement. Les objets, les accessoires, les décors même qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat, sans transposition; ils devront être pris non pas pour ce qu'ils représentent mais pour ce qu'ils

sont en réalité. La mise en scène, proprement dite, les évolutions des acteurs ne devront être considérées que comme les signes visibles d'un langage invisible ou secret. Pas un geste de théâtre qui ne portera derrière lui toute la fatalité de la vie et les mystérieuses rencontres des rêves. Tout ce qui dans la vie a un sens augural, divinatoire, correspond à un pressentiment, provient d'une erreur féconde de l'esprit, on le trouvera à un moment donné sur notre scène.

On comprend que notre tentative est d'autant plus dangereuse qu'elle fourmille d'ambitions. Mais il faut bien que l'on se pénètre de cette idée, que nous n'avons pas peur du néant. Il n'est pas de vide dans la nature que nous ne croyions l'esprit humain capable à un moment donné de combler. On voit à quelle terrible besogne nous nous attaquons; nous ne visons à rien moins qu'à remonter aux sources humaines ou inhumaines du théâtre et à le ressusciter totalement.

Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène, quitte à nous perdre nous-mêmes et à nous exposer au ridicule d'un colossal échec. Nous n'avons pas peur non plus de cette sorte de parti pris que notre tentative représente.

Nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie. Nous ne nous adressons pas aux yeux, ni à l'émotion directe de l'âme; ce que nous cherchons à créer est une certaine émotion

psychologique où les ressorts les plus secrets du cœur seront mis à nu.

Nous ne pensons pas que la vie soit représentable en elle-même ou qu'il vaille la peine de courir sa chance dans ce sens.

Vers ce théâtre idéal nous nous avançons nous-mêmes en aveugles. Nous savons partiellement ce que nous voulons faire et comment matériellement nous pourrions le réaliser, mais nous avons foi en un hasard, en un miracle qui se produira pour nous révéler tout ce que nous ignorons encore et qui donnera toute sa vie supérieure profonde à cette pauvre matière que nous nous acharnons à pétrir.

En dehors donc du plus ou moins de réussite de nos spectacles, ceux qui viendront à nous comprendront qu'ils participent à une tentative mystique par quoi une partie importante du domaine de l'esprit et de la conscience peut être définitivement sauvée ou perdue.

ANTONIN ARTAUD.

13 novembre 1926.

P.-S. — Ces révolutionnaires au papier de fiente qui voudraient nous faire croire que faire actuellement un théâtre est (comme si ça en valait la peine, comme si ça pouvait tirer à conséquence, *les lettres*, comme si ce n'était pas *ailleurs* que nous avons depuis toujours fixé nos vies), ces sales bougres donc voudraient nous faire croire que

faire actuellement du théâtre est une tentative contre-révolutionnaire, comme si la Révolution était une idée-tabou et à laquelle il soit depuis toujours interdit de toucher.

Eh bien moi, je n'accepte pas d'idée-tabou.

Il y a pour moi plusieurs manières d'entendre la Révolution, et parmi ces manières la Communiste me semble de beaucoup la pire, la plus réduite. Une révolution de paresseux. Il ne m'importe pas du tout, je le proclame bien hautement, que le pouvoir passe des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat. Pour moi la Révolution n'est pas là. Elle n'est pas dans une simple transmission des pouvoirs. Une Révolution qui a mis au premier rang de ses préoccupations les nécessités de la production et qui de ce fait s'obstine à s'appuyer sur le machinisme comme un moyen de faciliter la condition des ouvriers est pour moi une révolution de châtrés. Et je ne me nourris pas de cette herbe-là. Je trouve au contraire qu'une des raisons principales du mal dont nous souffrons est dans l'extériorisation forcenée et la multiplication poussée à l'infini de la force; elle est aussi dans une facilité anormale introduite dans les échanges d'homme à homme et qui ne laisse plus à la pensée le temps de reprendre racine sur elle-même. Nous sommes tous désespérés de machinisme à tous les étages de notre méditation. Mais les racines véritables du mal sont plus profondes, il faudrait un volume pour les analyser. Pour l'instant, je me bornerai à dire que la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps. Que nous en

revenions à la mentalité ou même simplement aux habitudes de vie du Moyen Age, mais réellement et par une manière de métamorphose dans les essences, et j'estimerai alors que nous aurons accompli la seule révolution qui vaille la peine qu'on en parle.

Il y a des bombes à mettre quelque part, mais à la base de la plupart des habitudes de la pensée présente, européenne ou non. De ces habitudes, Messieurs les Surréalistes sont atteints beaucoup plus que moi, je vous assure, et leur respect de certains fétiches faits hommes et leur agenouillement devant le Communisme en est une preuve la meilleure.

Il est certain que si j'avais fait un théâtre, ce que j'aurais fait se serait aussi peu apparenté à ce que l'on a l'habitude d'appeler le théâtre que la représentation d'une obscénité quelconque ressemble à un ancien mystère religieux.

A. A.

8 janvier 1927 [2].

THÉATRE ALFRED JARRY

SAISON 1928 [1]

Le Théâtre Alfred Jarry s'adresse à tous ceux qui ne voient pas dans le théâtre un but mais un moyen, tous ceux qu'inquiète le souci d'une réalité dont le théâtre n'est que le signe et qu'à travers les hasards de ses spectacles le Théâtre Jarry s'efforcera de retrouver.

A partir du Théâtre Jarry, le théâtre ne sera plus cette chose fermée, enclose dans l'espace restreint du plateau, mais visera à être véritablement *un acte*, soumis à toutes les sollicitations et à toutes les déformations des circonstances et où le hasard retrouve ses droits. Une mise en scène, une pièce, seront toujours sujets à caution, à révision, de telle sorte que les spectateurs venant à plusieurs soirs d'intervalle n'aient jamais le même spectacle devant les yeux. Le Théâtre Jarry brisera donc avec le théâtre, mais, en plus, il obéira à *une nécessité* intérieure où l'esprit a la plus grande part. Non seulement les cadres extérieurs du théâtre sont abolis, mais encore sa raison d'être profonde. Une mise en scène du Théâtre Jarry sera passionnante comme un jeu, comme une partie

de cartes à laquelle tous les spectateurs participeraient.

Dans la vie, le Théâtre Jarry s'efforcera de traduire ce que la vie oublie, *dissimule*, ou est incapable d'exprimer.

Tout ce qui provient d'une erreur *féconde* de l'esprit, d'une illusion des sens, les rencontres des sentiments et des choses qui frappent avant tout par une sorte de densité matérielle, seront présentés sous leur angle inouï, dans leur brutalité pure, dans leurs reliefs, dans leurs relents, et tels qu'ils apparaissent à l'esprit, *tels que l'esprit en conserve la mémoire*.

Ce qui n'est pas représentable tel quel, qui a besoin des illusions d'une fausse perspective, qui cherche à tromper les sens par une artificielle peinture, tout cela sera exclu du plateau. Tout ce qui apparaîtra sur notre scène sera pris dans son sens direct, littéral, rien n'aura, à quelque titre que ce soit, apparence de décor.

Le Théâtre Jarry ne triche pas avec la vie, ne la singe pas, ne l'illustre pas, il vise à la continuer, à être une sorte d'*opération magique*, sujette à toutes les évolutions. C'est en cela qu'il obéit à une nécessité spirituelle que le spectateur sent cachée au plus profond de lui-même. Ce n'est pas le moment de faire un cours de magie actuelle ou pratique, mais c'est pourtant bien de magie qu'il s'agit.

Comment une pièce peut-elle être une opération magique, comment peut-elle obéir à des nécessités qui la dépassent, comment le plus profond de l'âme d'un spectateur peut-il être impliqué, voilà

ce que l'on verra si l'on veut bien nous faire confiance.

En tout cas, notre ambition, seule, nous distingue. Notre existence importe à tous ceux que le tourment de l'esprit préoccupe, qui sentent tout ce qu'il y a de menaçant dans l'atmosphère de ce temps, qui veulent participer aux Révolutions qui se préparent. C'est eux qui nous donneront le moyen de vivre, c'est d'eux que nous l'attendons.

*

D'ailleurs, mieux que toutes les théories, notre programme est là pour manifester nos intentions.

Nous avons monté, l'année dernière, *les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac. Parmi les pièces que nous présenterons cette année, nous citerons en premier lieu *les Enfants au pouvoir* [2], de ce même Roger Vitrac.

Avant de penser à ses idées, Roger Vitrac, comme tout bon auteur dramatique, pense au théâtre, mais demeure en même temps proche de sa pensée. C'est même ce qui le caractérise. Dans la moindre de ses expressions on sent grincer l'esprit, la matière du cerveau.

Dans *les Enfants au pouvoir*, la marmite est en ébullition. Le titre seul indique un irrespect de base pour toutes les valeurs établies. En gestes à la fois brûlants et pétrifiés, cette pièce traduit la désagrégation de la pensée moderne et son remplacement par... par quoi? Voilà en tout cas le problème auquel la pièce, *grosso modo*, répond :

Avec quoi penser? Et qu'est-ce qui demeure? Il n'y a plus de commune mesure, plus de grade. Qu'est-ce qui reste? Tout cela traduit d'une façon active, palpable, pas du tout philosophique, aussi passionnante qu'une course de chevaux, une partie d'échecs, ou l'accord secret de Briand avec l'Église.

En second lieu, *la Tragédie de la vengeance,* de Cyril Tourneur. Nous ne sommes pas des philosophes, des reconstructeurs. Nous sommes des hommes qui cherchons à vibrer et à faire vibrer, vibrer en chœur. Si nous ne croyons plus au théâtre distraction, dérivation, porcherie, sottise, nous croyons à cette sorte d'exhaustion, de plan surélevé sur lequel le théâtre entraîne autant la vie que la pensée. Nous pensons qu'après la pièce creuset où vient recuire et se recomposer une époque comme *les Enfants au pouvoir,* une grande machine bruyante, grandiose, exaltante, comme *la Tragédie de la vengeance,* qui est d'ailleurs un chef-d'œuvre éprouvé, répond entièrement à notre sens, à notre volonté. Nous la monterons donc.

Toutes les œuvres sont de tous les temps. Il n'y a pas de pièce spécifiquement ancienne ou moderne, ou c'est une œuvre ratée. *La Tragédie de la vengeance* est très près de nos affres, de nos révoltes, de nos aspirations.

En troisième lieu, après la pièce particulière à un homme, où il exprime ses idées propres qui ont, dans ce cas-ci, la chance d'être assez universelles et nécessaires, après la pièce objective et brûlante où une certaine idée d'apparat se trouvera satisfaite, il y aura ce que nous appellerons la

pièce impersonnelle, mais subjective, la pièce-manifeste, écrite en collaboration, où chacun abandonnera son point de vue étroitement personnel pour se mettre au diapason de son époque, pour atteindre une sorte d'universalité propre aux nécessités de ce temps, où chacun s'abandonnera suffisamment soi-même pour exprimer le plus grand nombre d'aspirations possible, où tout sera abordé.

Une pièce qui sera une synthèse de tous les désirs et de toutes les tortures,

qui sera comme le creuset d'une révolte, qui, théâtralement, associera le maximum de l'expression au maximum de l'audace, qui sera comme la démonstration de tous les procédés de mise en scène possibles,

qui, dans le minimum d'espace et de temps, ramassera le plus grand nombre de situations,

où trois pensées confrontées s'essayeront à retrouver l'étiage de la pensée [3],

où les aspects d'une même situation théâtrale apparaîtront sous leur aspect objectif le plus démonstratif,

où nous essayerons, enfin, d'exprimer dans une pièce la physionomie de tout un théâtre, tel que nous concevons le théâtre,

où l'on verra ce que peut être une mise en scène qui fuit les artifices pour retrouver avec des objets et des signes directs une réalité plus réelle que la réalité.

*

Le Théâtre Alfred Jarry a été créé pour se servir du théâtre et non pour le servir. Les écrivains qui se sont réunis dans ce but n'ont aucun respect des auteurs ni des textes; et ils ne prétendent à aucun prix ni à aucun titre s'y conformer.

S'il vient à eux des pièces, qui soient originairement et dans leur substance la plus absolue, significatives de l'état d'esprit qu'ils recherchent, ils les accueilleront de préférence à d'autres.

Mais s'il n'en vient pas, tant pis pour quel Shakespeare, ou quel Hugo, ou quel Cyril Tourneur même qui leur tombera sous la dent ou sous le pied.

LE SONGE
de
STRINDBERG [1]

Le Songe, de Strindberg fait partie de ce répertoire d'un théâtre idéal, constitue une de ces pièces types dont la réalisation est pour un metteur en scène comme le couronnement d'une carrière. Le registre des sentiments qui s'y trouvent traduits, rassemblés, est infini. On y retrouve à la fois le dedans et le dehors d'une pensée multiple et frémissante. Les plus hauts problèmes y sont représentés, évoqués en une forme concrète en même temps et mystérieuse. C'est vraiment l'universalité de l'esprit et de la vie dont le frissonnement magnétique nous est offert et nous empoigne dans le sens de notre humanité la plus précise et la plus féconde. La réussite d'une représentation semblable sacre nécessairement un metteur en scène, un directeur. Le Théâtre Jarry se devait de monter une telle pièce. On connaît la raison d'être et le principe de cette nouvelle compagnie. Le Théâtre Jarry voudrait réintroduire au théâtre le sens, non pas de la vie, mais d'une certaine vérité sise au plus profond de l'esprit. Entre la vie réelle et la vie du rêve il

existe un certain jeu de combinaisons mentales, des rapports de gestes, d'événements traduisibles en actes et qui constitue très exactement cette réalité théâtrale que le Théâtre Jarry s'est mis en tête de ressusciter. Le sens de la réalité véritable du théâtre s'est perdu. La notion de théâtre est effacée des cervelles humaines. Elle existe pourtant à mi-chemin entre la réalité et le rêve. Mais tant qu'elle n'aura pas été retrouvée dans son intégrité la plus absolue et la plus féconde, le théâtre ne cessera pas de péricliter. Le théâtre actuel représente la vie, cherche par des décors et des éclairages plus ou moins réalistes à nous restituer la vérité ordinaire de la vie, ou bien il cultive l'*illusion* — et alors c'est pire que tout. Rien de moins capable de nous illusionner que l'illusion d'accessoire faux, de carton et de toiles peintes que la scène moderne nous présente. Il faut en prendre son parti et ne pas chercher à lutter avec la vie. Il y a dans la simple exposition des objets du réel, dans leurs combinaisons, dans leur ordre, dans les rapports de la voix humaine avec la lumière toute une réalité qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'autre pour vivre. C'est cette réalité fausse qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver.

La mise en scène du *Songe* obéit donc à cette nécessité de ne rien proposer aux regards du public qui ne puisse être utilisé immédiatement et tel quel par les acteurs. Personnages à trois dimensions que l'on verra se mouvoir au milieu d'accessoires, d'objets, au milieu de toute une réalité également à trois dimensions. Le faux au milieu du vrai,

voilà la définition idéale de cette mise en scène. Un sens, une utilisation d'un ordre spirituel neuf donné aux objets et aux choses ordinaires de la vie.

LETTRE A IDA MORTEMART ALIAS DOMENICA [1]

Madame,

Vous me demandez ce que j'attends de cette pièce osée et scandaleuse : c'est bien simple, j'en attends *tout*. Car au point où nous en sommes cette pièce est tout. Elle dénoue une situation douloureuse. Elle touche au vif d'une vérité même pas assez épouvantable pour nous désespérer d'exister. Et c'est bien dans cet esprit que je la monte. Et j'en suis aussi sûr que d'un mécanisme remonté pour faire partir sa charge d'explosifs à heure dite. Comme quelque chose de plus qu'une œuvre théâtrale, osée et scandaleuse, elle est comme la vérité même de la vie, quand on la considère dans son acuité.

Il y a, dans cette pièce, une perversité incontestable, mais elle n'est pas pire que nous ne le sommes tous dans ce sens. Tout ce qui est sale ou infect a un sens et ne doit pas être entendu directement. Nous sommes ici en pleine magie, en pleine déchéance humaine. La réalité qui s'exprime, le fait par son côté le plus aigu, mais aussi le plus oblique et le plus détourné. La signification même des choses

se dégage de leur âpreté, et l'âpreté d'une sorte de nudité parfaite, où l'esprit choisit la vie de la pensée, dans son aspect affectif le plus spontané. On a voulu épuiser ici ce côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais de la pensée humaine. Mettre au jour l'antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité, d'intelligences pures et de purs esprits.

Un personnage entre tous, le vôtre, représente cette antithèse, et son apparition est le point culminant de la pièce. C'est pourquoi Ida Mortemart se devait d'apparaître comme un fantôme, mais un fantôme par certains côtés, ou mieux par un seul côté cruellement réel. Ce fantôme qui vient de l'au-delà a conservé en lui toute l'intelligence et la supériorité de l'autre monde, et cela se sent dans les sous-entendus qu'elle *attache* SANS RÉPIT à tout ce qu'elle dit. Tout lui est prétexte à profondeur et un prétexte sur lequel elle saute, comme tremblante dans la peur de ne plus vivre. En tout cas, elle représente la *douleur* morale et l'empoisonnement de la matière par son pire côté. Son état de fantôme, de femme spirituellement crucifiée, lui procure la lucidité des voyantes. Et c'est ce qui explique le ton augural et puissamment sentencieux dont elle souligne ses répliques d'apparence anodine, qui doivent s'entendre avec leur sens entier. Il ne manquerait plus qu'elle se laissât rebuter par ce qu'elle fait. Voyez l'horreur épouvantable et gênante, inadmissible presque, mais d'autant plus suffocante et belle d'être inadmissible, de sa situation.

Et comprenez bien que cette infirmité seule, et pas une autre, était capable de rendre sa situation dans la vie aussi funestement impossible, aussi significative et expressive, pour tout dire. Et sa suppression changeait l'esprit de la pièce, *enlevant* A L'ACRETÉ *de la leçon qui s'en dégage* son côté le plus épouvantable *et le plus réellement puissant.*

Je pense qu'un *esprit*, quel qu'il soit, ne doit se laisser rebuter par rien. Il n'y a pas d'exception à la liberté. Et *je suis sûr* que la vie ne possède pas pour vous d'obstacles, *du moins foncièrement moraux ou sociaux.*

Je fais des vœux pour que vous deveniez, l'après-midi du 24 décembre prochain, le personnage véritablement fabuleux, Ida Mortemart lui-même.

Je suis votre dévoué

ANTONIN ARTAUD.

LE THÉATRE ALFRED JARRY [1]

Le Théâtre Alfred Jarry a été fondé au printemps de 1927. Il a donné, comme premier spectacle, *les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac, qui fut joué au Théâtre de Grenelle les 2 et 3 juin de cette année-là.

Son second spectacle eut lieu à la Comédie des Champs-Élysées le 15 janvier 1928. Il comprenait le troisième acte du *Partage de Midi*, de Paul Claudel, répété dans le plus grand mystère et joué sans autorisation de l'auteur, et le film de Poudovkine, *la Mère*, dont c'était la première représentation à Paris. En juin 1928 était donné *le Songe*, de Strindberg; et enfin, en décembre 1928, c'était *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac, qui eut trois représentations.

On ne sait pas assez les difficultés au milieu desquelles le Théâtre Jarry n'a cessé de se débattre depuis sa création. Chaque nouveau spectacle constituait un tour de force, un miracle d'application, de volonté. Sans compter le véritable tollé de haine, d'envie, que ses représentations soulevaient.

Les Mystères de l'Amour furent répétés une

seule fois sur scène la nuit qui précéda la représentation. *Le Songe* n'eut qu'une répétition en décors et costumes. Le *Partage de Midi* fut vu une seule fois sur le plateau, le matin même du spectacle.

Pour *les Enfants au pouvoir*, ce fut pire encore. Il fut impossible de voir la pièce même une seule fois d'un bout à l'autre sur scène avant la générale.

Toutes ces difficultés proviennent de ce que le Théâtre Jarry n'eut jamais à sa disposition ni une troupe, ni un local. Mais ces obstacles mille fois répétés ne peuvent qu'arriver à ruiner jusqu'aux intentions les plus élémentaires de ses tentatives. Il ne peut s'engager à donner plus d'un spectacle à la fois, mais il doit le faire enfin débarrassé des monstrueuses difficultés qui se sont jusqu'ici opposées à sa réussite complète. Et pour cela il a besoin, même pour une seule pièce, de cette sécurité que lui donnerait la libre disposition et d'un local et d'une troupe. Il lui faut ce local et cette troupe pour deux mois, soit un mois de répétitions, et le local et la troupe retenus ensuite pour trente représentations consécutives. Minimum nécessaire pour lui permettre de développer et d'exploiter [2] commercialement son succès, s'il en a un.

Le Théâtre Jarry monterait dans le courant de l'année une représentation d'*Ubu Roi*, un *Ubu Roi* adapté aux circonstances présentes et joué sans stylisation [3]. Il donnera également une pièce [4] inédite de Roger Vitrac, intitulée *Arcade* [5], et qui ne ménage rien.

Le Théâtre Jarry a été créé en réaction contre le théâtre, et pour rendre au théâtre cette liberté

totale qui existe dans la musique, la poésie ou la peinture et dont il a été jusqu'ici curieusement sevré.

Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme un genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du *spectacle intégral*. Sans que, bien entendu, le théâtre se confonde à aucun moment avec la musique, la pantomime ou la danse, ni surtout avec la littérature.

Dans un temps où la substitution de la parole aux images, sous couleur de cinéma parlant, éloigne l'élite du public d'un art devenu hybride, il ne se peut pas que cette formule du *spectacle total* ne retrouve un regain d'intérêt.

Nous nous refuserons toujours à considérer le théâtre comme un musée de chefs-d'œuvre, si beaux et si humains soient-ils. Sera sans aucune espèce d'intérêt pour nous et nous pensons pour le théâtre, toute œuvre qui n'obéit pas au *principe d'actualité*. Actualité de sensations et de préoccupations, plus que de faits. La vie se reformant à travers la sensibilité actuelle. Sensibilité de temps comme de lieu. Nous déclarerons toujours sans valeur toute œuvre qui n'appartiendra pas à un certain *esprit local*, choisi, non pour ses vertus ou pour ses tares, mais simplement à cause [6] de sa proximité. Nous n'avons que faire de l'art ni de la beauté. Ce que nous cherchons, c'est l'*émotion* INTÉRESSÉE. Un certain pouvoir de déflagration attaché aux gestes, aux paroles. La réalité vue à la fois sous son recto et son verso. L'hallucination choisie comme principal moyen dramatique.

LE THÉATRE ALFRED JARRY
ET L'HOSTILITÉ PUBLIQUE

LE THÉATRE ALFRED JARRY

est dirigé par

MM. ANTONIN ARTAUD
et ROGER VITRAC

Adresser la correspondance
pour tout ce qui concerne :

LA PROPAGANDE
ET LE SERVICE
DE LA BROCHURE

à M. ROGER VITRAC
35, Rue de Seine, Paris (6e)

et pour tout ce qui concerne :

LES SPECTACLES
PROPREMENT DITS
ET LES MANUSCRITS

à M. ANTONIN ARTAUD
178, Quai d'Auteuil, Paris (16e)

LE THÉATRE ALFRED JARRY EN 1930 [1]

DÉCLARATION. — Le Théâtre Alfred Jarry, conscient de la défaite du théâtre devant le développement envahissant de la technique internationale du cinéma, se propose par des *moyens spécifiquement théâtraux* de contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France, en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques, tous les artifices plastiques, etc., sur lesquels ce théâtre est bâti et en réconciliant, au moins provisoirement, l'idée de théâtre avec les parties les plus brûlantes de l'actualité.

HISTORIQUE. — Le Théâtre Alfred Jarry, de 1927 à 1930, a donné quatre spectacles en dépit des pires difficultés.

I. — Le premier spectacle fut représenté au Théâtre de Grenelle les 1er et 2 juin 1927, en soirée. Il comportait :

1. *Ventre brûlé ou la Mère folle*, pochade musicale d'Antonin Artaud [2]. Œuvre lyrique qui dénon-

çait humoristiquement le conflit entre le cinéma et le théâtre;

2. *Les Mystères de l'Amour* (trois tableaux), de Roger Vitrac[3]. Œuvre ironique qui concrétisait à la scène l'inquiétude, la double solitude, les arrière-pensées criminelles et l'érotisme des amants. Pour la première fois un *rêve réel* fut réalisé sur le théâtre;

3. *Gigogne*, un tableau par Max Robur [4]. Écrit et représenté dans un but systématique de provocation.

II. — Le deuxième spectacle fut représenté à la Comédie des Champs-Élysées le 14 janvier 1928, en matinée. Il comportait :

1. *Partage de Midi* (un acte), de Paul Claudel, joué contre la volonté de l'auteur [5]. Cet acte fut joué en vertu de cet axiome qu'une œuvre imprimée appartient à tout le monde;

2. *La Mère*, d'après Gorki, film révolutionnaire de Poudovkine, interdit par la censure et qui fut projeté en premier lieu pour les idées qu'il contient, ensuite pour ses qualités propres et, enfin, pour protester justement contre la censure.

III. — Le troisième spectacle fut représenté au Théâtre de l'Avenue les 2 et 9 juin 1928, en matinée. Il comportait :

Le Songe ou Jeu de rêves, d'August Strindberg. Ce drame fut monté à cause de son caractère exceptionnel, parce que l'onirisme y joue le plus grand rôle, parce que personne n'osait le monter à Paris, parce qu'il fut traduit en français par Strindberg

lui-même, à cause de la difficulté qu'une telle entreprise comportait, et enfin pour appliquer et développer sur une grande échelle les méthodes de mise en scène qui sont propres au Théâtre Alfred Jarry.

IV. — Le quatrième spectacle fut représenté à la Comédie des Champs-Élysées les 24 et 29 décembre 1928 et le 5 janvier 1929 en matinée. Il comportait :

Victor ou les Enfants au pouvoir, drame bourgeois en trois actes de Roger Vitrac. Ce drame tantôt lyrique, tantôt ironique, tantôt direct, était dirigé contre la famille bourgeoise, avec comme discriminants : l'adultère, l'inceste, la scatologie, la colère, la poésie surréaliste, le patriotisme, la folie, la honte et la mort.

L'HOSTILITÉ PUBLIQUE. — Nous classons sous cette dénomination toutes les difficultés auxquelles se heurtent les entreprises libres et désintéressées du genre Théâtre Alfred Jarry. Ce sont : *la recherche des capitaux, le choix du lieu, les difficultés de la collaboration, la censure, la police, le sabotage systématique, la concurrence, le public, la critique.*

Recherche des capitaux. L'argent se cache. Il arrive toutefois qu'on en trouve pour un spectacle, ce qui est insuffisant, car les entreprises périodiques ne constituant pas à proprement parler une affaire, ne bénéficient pas des avantages dont jouissent les exploitations régulières. Au contraire, elles sont

saignées à blanc par les fournisseurs de toutes sortes qui, non contents de faire payer le prix fort, majorent tant qu'ils le peuvent, estimant qu'il est justice de percevoir une taxe sur ces *divertissements de snobs.*

Il en résulte que toutes les souscriptions, subventions ou autres se trouvent rapidement englouties et que, malgré le geste et le retentissement du spectacle, celui-ci doit être interrompu à la deuxième ou à la troisième représentation, c'est-à-dire au moment où il pourrait prouver son efficacité.

Le Théâtre Alfred Jarry fera désormais l'impossible pour donner en soirée des spectacles réguliers.

Choix du lieu. Il est autant dire impossible de jouer en soirée avec de faibles moyens. Ou bien il faut se contenter d'une scène rudimentaire (salle de conférences, de banquets, etc.) dépourvue de machinerie, ou se résigner à jouer en matinée [6] et seulement les jours creux, ou encore en fin de saison. De toute façon les conditions sont lamentables et s'aggravent de ce fait que les directeurs de théâtre refusent, pour les raisons qui vont suivre, et catégoriquement, de louer, ou n'y consentent [7] qu'à des prix exorbitants.

Le Théâtre Alfred Jarry se trouve donc contraint [8], cette année encore, de donner ses spectacles en fin de saison.

Difficultés de la collaboration. Les acteurs sont introuvables parce que la plupart sont engagés

régulièrement, ce qui de toute évidence les empêche de jouer ailleurs en soirée. De plus les directeurs de théâtre, pour des raisons diverses, usent abusivement de leur autorité pour leur interdire de collaborer avec le Théâtre Alfred Jarry. Mieux, ils accordent souvent des autorisations qu'ils reprennent par la suite, interrompant ainsi les répétitions et nous obligeant à rechercher une nouvelle distribution. Nous ne parlerons pas du mauvais esprit qui règne parfois parmi le petit personnel de certains théâtres, sur lequel il va sans dire d'autres ont toute autorité.

Mais nous devons rendre hommage aux interprètes qui se sont associés à nos tentatives. Ils ont tous fait preuve, malgré les traquenards et les provocations, du plus grand dévouement et du désintéressement le plus parfait. A tel point que nous sommes toujours arrivés, malgré des répétitions faites dans des conditions dérisoires, à composer de véritables troupes dont l'homogénéité a été reconnue par tout le monde.

Nous donnons d'autre part une liste complète de ces comédiens. Nous comptons bien sur eux pour nos prochains spectacles.

La censure. Nous avons tourné cette difficulté en présentant *la Mère* de Gorki en séance privée et sur invitations. Il n'y a pas encore, touchons du bois, de censure au théâtre. Mais à la suite de scandales répétés, on sait que le préfet de police peut exiger des modifications au spectacle, sa suppression pure et simple ou la fermeture du théâtre. Nous n'avons malheureusement jamais tenu assez

longtemps l'affiche pour provoquer pareille intervention. Vive la liberté tout de même.

La police. Quant à la police, elle intervient toujours automatiquement dans ce genre de manifestations. Tout le monde le sait, même les surréalistes de droite. Le jour de la conférence de S. M. Eisenstein à la Sorbonne, par exemple, il y avait, outre le préfet de police, une centaine d'agents distribués un peu partout [9]. Il n'y a rien à faire à cela. Il faut s'en prendre au régime.

Le sabotage systématique. Il est généralement l'œuvre de personnages malveillants ou de plaisantins qui systématiquement par leurs provocations attirent sur eux, et par contre-coup sur le public et sur le spectacle, les forces policières qui sans eux resteraient tranquillement à la porte. Leur coup fait, il ne reste plus à ces agents provocateurs que d'accuser le Théâtre Alfred Jarry d'avoir partie liée avec la police et le tour est joué. Ils font d'une pierre deux coups. Ils empêchent le spectacle et discréditent ses organisateurs. Heureusement que, si le manège a pu réussir quelquefois, le truc est éventé et ne dupe plus personne [10].

La concurrence. Il est naturel que tous les spécialistes de « l'avant-garde », gens en place ou en passe de le devenir, se méfient de nous et nous sabotent en douce. C'est de bonne guerre sinon de bonne camaraderie. Le Théâtre Alfred Jarry doit en tenir compte. Il se contente de le signaler ici.

Le public. Il n'est question ici que du public de parti pris ou du public du genre *m'as-tu-vu* et *titi*. Celui qui trouve que c'est une honte ou celui des plaisanteries très drôles qui imite par exemple le bruit du robinet qui coule, le chant du coq, ou celui qui d'une voix tonitruante affirme que M. Alfred Jarry l'a invité et qu'il est chez lui. Bref, ce qu'on est convenu d'appeler le public *bien français*. C'est exactement pour celui-là que nous jouons la comédie et ses réactions bouffonnes sont un supplément au programme que sait apprécier l'autre public.

La critique. Ah! la critique! remercions-la d'abord et n'en parlons pas. Renvoyons plutôt le lecteur aux dernières pages de cette brochure.

NÉCESSITÉ DU THÉATRE ALFRED JARRY. — Le Théâtre Alfred Jarry n'agirait-il que pour accentuer et aggraver en quelque sorte le conflit dénoncé entre les idées de liberté et d'indépendance qu'il prétend défendre, et les puissances hostiles qui lui sont opposées, que son existence serait du reste justifiée. Mais en dehors des forces négatives qu'il suscite par l'absurde, il prétend, supposant une dernière fois le jeu théâtral possible, porter à la scène des manifestations positives, objectives et directes capables, par l'utilisation rationnelle d'éléments acquis et éprouvés, de disqualifier d'une part les poncifs et les fausses valeurs modernes et d'autre part de rechercher et de mettre en évidence les *événements authentiques* et probants

de l'état actuel des Français. Étant bien entendu qu'il englobe dans cette dernière dénomination le passé récent [11] et le futur prochain.

POSITION DU THÉATRE ALFRED JARRY. — Les spectacles étant destinés uniquement à un public français, et à tout ce que la France compte d'amitiés par le monde, seront clairs [12] et mesurés. Le langage sera parlé et rien de ce qui constitue les éléments ordinaires du succès ne sera négligé [13]. Le lyrisme imagé, les tirades philosophiques, les obscurités, les sous-entendus savants, etc., seront soigneusement évités. Au contraire : des dialogues brefs, les personnages typiques, les mouvements rapides, les attitudes stéréotypées, les locutions proverbiales, la chansonnette, le grand opéra, etc., y trouveront proportionnellement aux dimensions de la pièce la place qu'ils tiennent en France.

L'humour sera la seule lanterne verte ou rouge qui éclairera les drames et signalera au spectateur si la voie est libre ou fermée, s'il est convenable de crier ou de se taire, de rire tout haut ou tout bas. Le Théâtre Alfred Jarry compte devenir le théâtre de tous les rires.

En résumé, nous nous proposons comme thème : *l'actualité* entendue dans tous les sens; comme moyen : *l'humour* sous toutes ses formes; et comme but : *le rire absolu*, le rire qui va de l'immobilité baveuse à la grande secousse des larmes.

Hâtons-nous de dire que nous entendons par humour le développement de cette notion ironique (ironie allemande) qui caractérise une certaine évo-

lution de l'esprit moderne. Il est encore difficile d'en donner une définition précise. Le Théâtre Alfred Jarry en confrontant les valeurs comiques, tragiques, etc., considérées pour elles-mêmes ou dans leurs réactions réciproques, vise très exactement à préciser expérimentalement cette notion d'humour. C'est dire assez que les déclarations qui suivront relativement à l'humoristique participent aussi de cet esprit et qu'on aurait tort de les juger logiquement.

QUELQUES OBJECTIFS DU THÉATRE ALFRED JARRY. — Tout théâtre qui se respecte sait tirer parti de l'érotisme. On connaît les savants dosages des établissements du boulevard, du music-hall et du cinéma. Le Théâtre Alfred Jarry ira dans ce sens aussi loin qu'on voudra bien le lui permettre. Il promet d'atteindre plus haut par des moyens qu'il juge préférable de tenir secrets. En outre, et en dehors des émotions qu'il provoquera, directement ou à rebours, telles que la joie, la peur, l'amour, le patriotisme, le goût du crime, etc., etc., il se fera la spécialité d'un sentiment sur lequel aucune police du monde n'a de prise : *la honte,* le dernier, le plus redoutable obstacle à la liberté.

Le Théâtre Alfred Jarry renoncera à tous les moyens qui touchent de près ou de loin aux superstitions, tels que : sentiments religieux, patriotiques, occultes, poétiques, etc., sinon pour les dénoncer ou les combattre. Il n'admettra que *la poésie de fait, le merveilleux humain,* c'est-à-dire dégagé de toute attache religieuse, mythologique

ou fabuleuse, et *l'humoristique*, seule attitude compatible avec la dignité de l'homme pour qui le tragique et le comique sont devenus une balançoire.

Sur la scène *l'inconscient* ne jouera aucun rôle propre. C'est assez de la confusion qu'il engendre de l'auteur, par le metteur en scène et les acteurs, jusqu'aux spectateurs. Tant pis pour les analystes, les amateurs d'âme et les surréalistes. Tant mieux pour tout le monde. Les drames que nous jouerons se placent résolument à l'abri de tout commentateur secret. Ce qui n'empêchera rien — ajoutera l'autre. Ce qui nous dispensera de répondre, répliquerons-nous.

Ajoutons pour être plus clairs que nous n'entendons pas exploiter l'inconscient pour lui-même, qu'en aucun cas il ne saurait être le but exclusif de nos recherches et que c'est en tenant compte des acquisitions positives réalisées dans ce domaine que nous lui conserverons un caractère nettement objectif, mais *seulement à l'échelle du rôle qu'il joue dans la vie quotidienne.*

TRADITION AVOUÉE DU THÉATRE ALFRED JARRY. — Le Théâtre Alfred Jarry renonce à énumérer toutes les influences fragmentaires qu'il a pu subir (genre : théâtre Élisabéthain, Tchekhov, Strindberg, Feydeau, etc.), pour ne retenir, au point de vue de l'efficacité recherchée dans le pays, que les exemples indiscutables fournis par *les théâtres chinois, nègre-américain et soviétique.*

Quant à l'esprit qui le dirige, il participe de

l'enseignement humoristique inégalé d'*Ubu Roi*, et de la méthode rigoureusement positive de Raymond Roussel.

Encore est-il bon d'ajouter que cet aveu doit être plutôt considéré comme un hommage.

MISE EN SCÈNE. — Comme par le passé les décors et les accessoires seront réels et concrets. Ils seront composés d'objets et d'éléments empruntés à tout ce qui nous entoure et viseront par leurs arrangements à créer [14] des figures nouvelles. Les éclairages contribueront par leur vie propre à conserver à cette exposition originale d'objets son caractère essentiellement théâtral.

Les personnages seront systématiquement poussés au type. Nous donnerons une idée nouvelle du *personnage de théâtre*. Les acteurs se composeront tous des têtes. Ils pourront revêtir l'apparence de personnalités en vue. Chacun d'eux aura sa voix propre variant d'intensité entre le ton naturel et l'artifice le plus irritant. C'est par ce *ton théâtral nouveau* que nous entendons souligner et même déceler des sentiments supplémentaires et étrangers.

Le jeu des mouvements s'accordera ou s'opposera au texte selon les intentions à mettre en valeur. Cette *pantomime nouvelle* pourra s'accomplir en dehors du mouvement général de l'action, le fuir, l'approcher, le rejoindre d'après la sévère mécanique imposée à l'interprétation. Méthode qui n'a rien de gratuitement artistique puisqu'elle est destinée à mettre en évidence les actes manqués, les oublis, les distractions, etc., en un mot toutes

les trahisons de la personnalité, rendant ainsi inutiles les chœurs, apartés, monologues, etc. (On voit ici un exemple des objectivations inconscientes que nous nous réservions de réaliser dans un paragraphe précédent.)

Accessoirement les moyens même les plus grossiers seront mis en œuvre pour frapper le spectateur. Fanfares, feux d'artifice, détonations, phares, etc.

Nous rechercherons dans le domaine isolable des sens toutes les hallucinations susceptibles d'être objectivées. Tous les moyens scientifiques utilisables sur une scène seront mis en œuvre pour donner l'équivalent des vertiges de la pensée ou des sens. Échos, reflets, apparitions, mannequins, glissades, coupures, douleurs, surprises, etc. C'est par ces moyens que nous comptons retrouver *la peur* et ses complices.

En outre, les drames seront entièrement sonorisés, y compris les entr'actes où des haut-parleurs entretiendront l'atmosphère du drame jusqu'à l'obsession.

La pièce ainsi réglée dans les détails et dans l'ensemble obéissant à un rythme choisi se déroulera à la manière d'un rouleau de musique perforé dans un piano mécanique, sans jeu entre les répliques, sans flottement dans les gestes et donnera à la salle *l'impression d'une fatalité et du déterminisme les plus précis.* De plus, la machine ainsi montée fonctionnera sans se soucier des réactions du public.

APPEL AU PUBLIC. — Le Théâtre Alfred Jarry, en portant au public les déclarations qui précèdent, se permet de lui demander son aide de quelque nature qu'elle soit. Il se mettra directement en rapport avec tous ceux qui voudront bien s'intéresser d'une façon ou d'une autre à l'action qu'il entreprend. Il répondra à toutes les suggestions qui lui seront faites. Il examinera toutes les œuvres qui lui seront soumises et s'engage dès maintenant, dans la mesure de ses moyens, à jouer celles qui correspondraient au programme qu'il a établi.

Nous nous proposons en outre de tenir une liste où nous inscrirons tous les adhérents de principe, en les priant toutefois, en nous écrivant, de nous faire part de leur qualité et de leur adresse pour que nous puissions, s'ils le permettent, faire état de leur personnalité ou plus simplement les tenir au courant de notre entreprise [15].

ILLUSTRATIONS

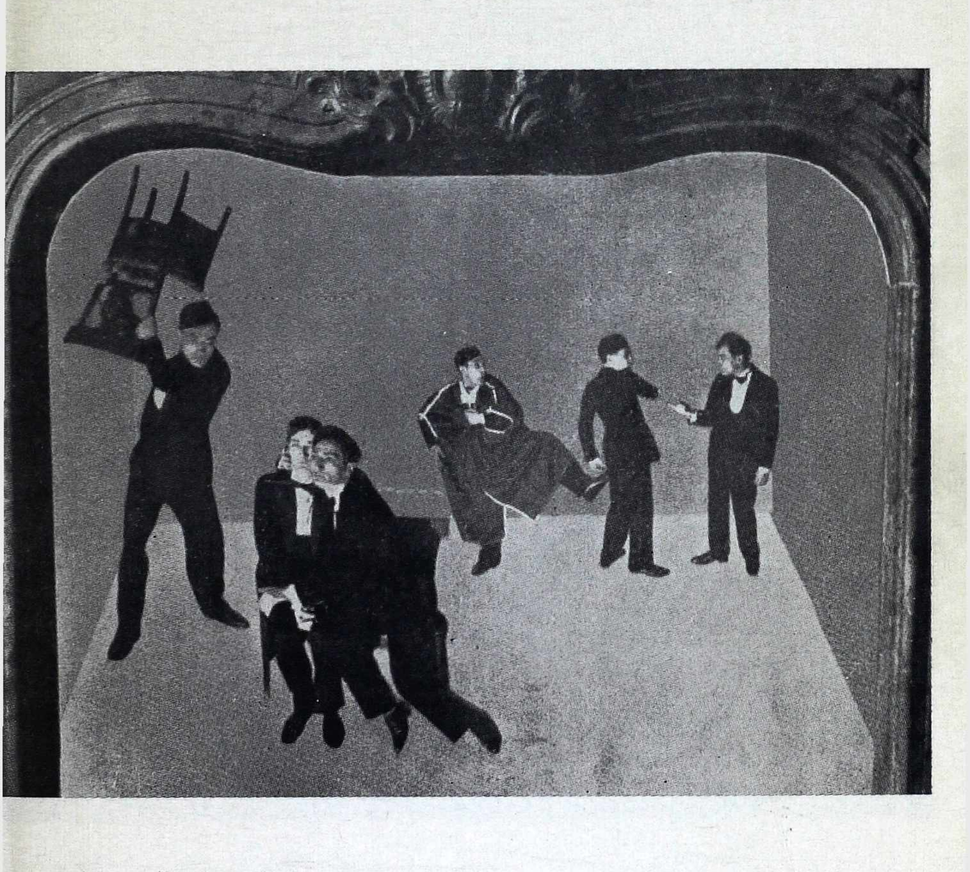
Ce ne sont pas, à proprement parler, des photographies de mise en scène qui illustrent cette brochure. On voudra bien les considérer comme l'histoire sans paroles, en neuf tableaux vivants, *de l'esprit dans lequel nous nous efforçons de nous tenir. Il s'agissait d'orner une brochure; nous avons préféré fabriquer de toutes pièces des photographies répondant à cette destination plutôt que de reproduire des mises en scène véritables. On a vu, on verra ces dernières sur le théâtre.*

L'esprit de ces illustrations est commun à Antonin Artaud et à Roger Vitrac qui les ont composées en étroite collaboration et qui les ont jouées eux-mêmes avec mademoiselle Josette Lusson. Les attitudes et les ensembles étaient réglés par Antonin Artaud et c'est monsieur Éli Lotar qui les photographia et qui réalisa les montages.

La couverture est du peintre Gaston-Louis Roux.

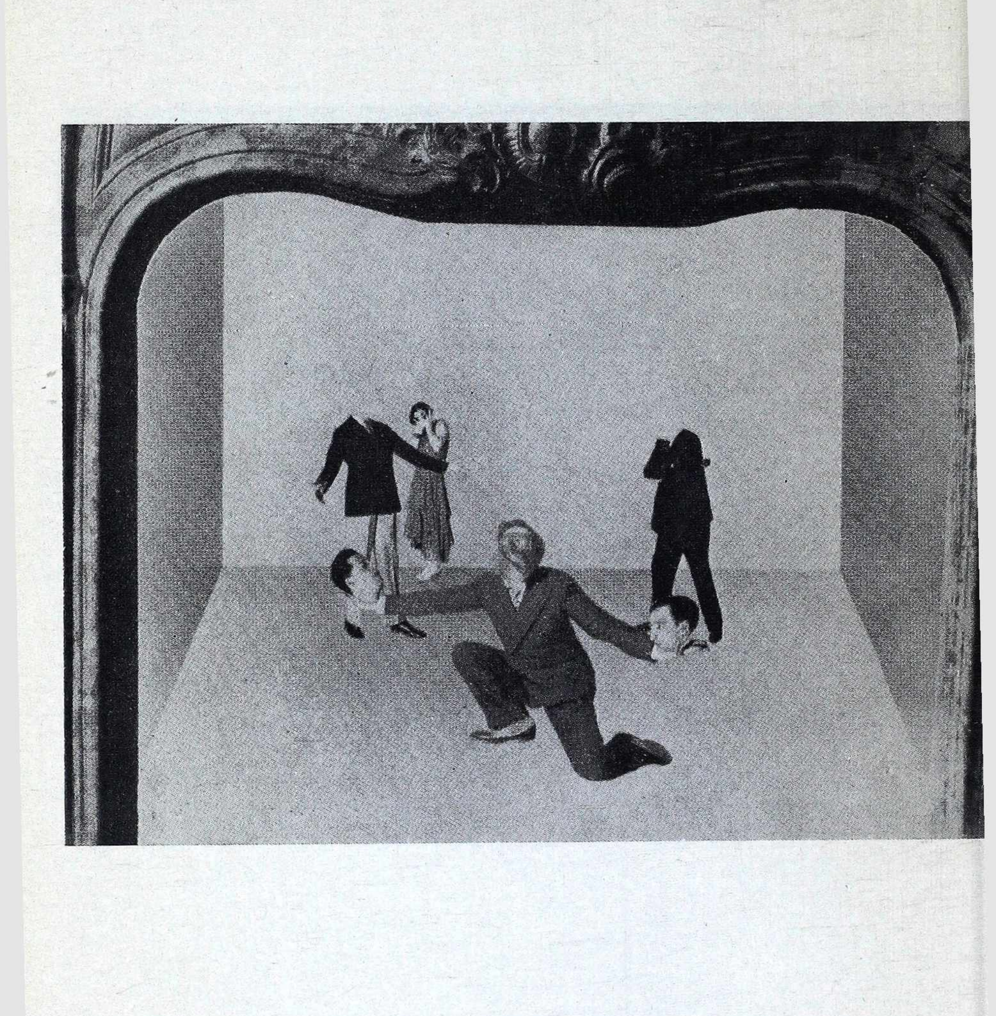
UNE CONFÉRENCE ET UNE LECTURE

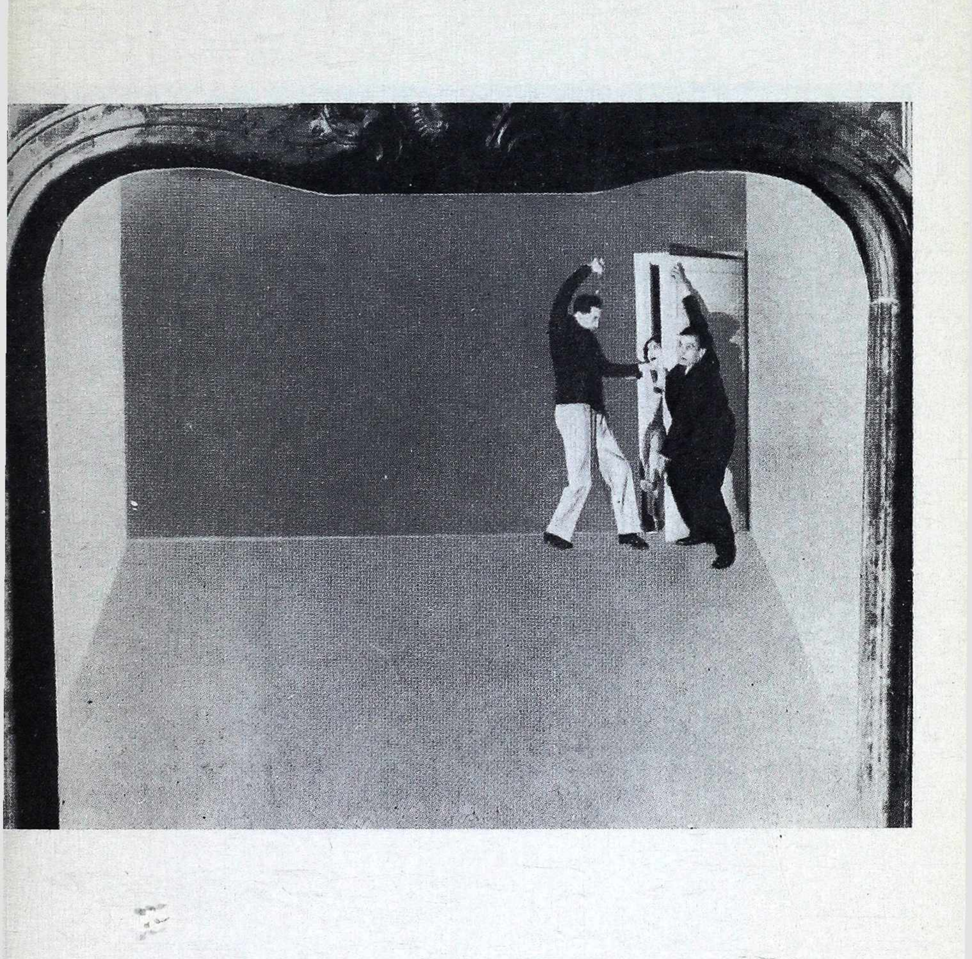
Le 15 mai 1930, monsieur Roger Vitrac fera à la Sorbonne au Groupe d'Études Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Tendances Nouvelles, une conférence sur le Théâtre, suivie de la lecture par Antonin Artaud du premier acte du drame : le Coup de Trafalgar [16].



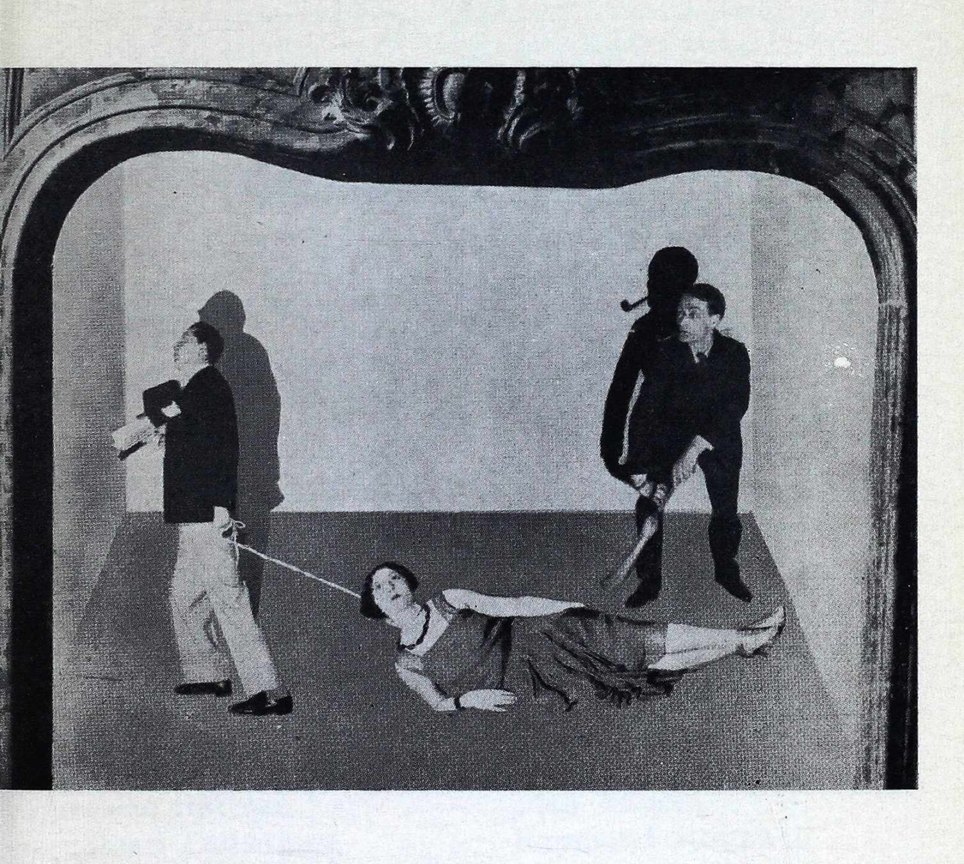


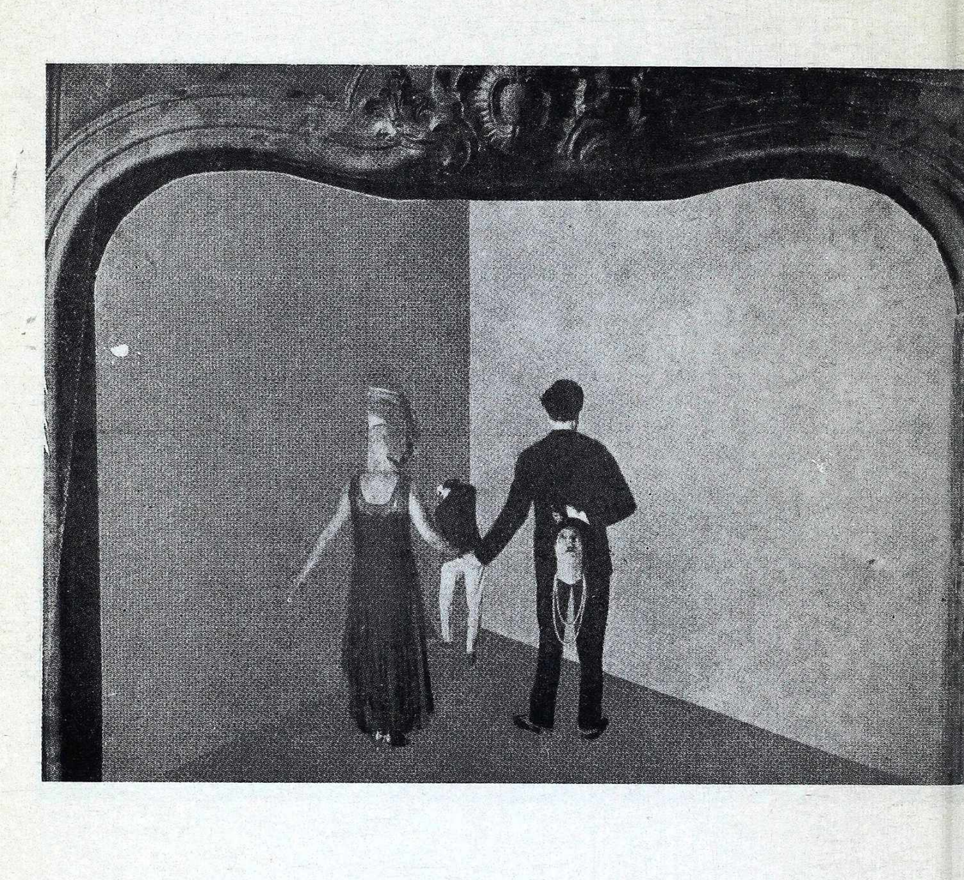












LES INTERPRÈTES
DU THÉATRE ALFRED JARRY

Mlles
Génica ATHANASIOU.
Tania BALACHOVA.
Jeanne BERNARD.
Domenica BLAZY.
Édith FARNÈSE.
GILLES.
Jacqueline HOPSTEIN.

Mlles
Élizabeth LANNAY.
Ghita LUCHAIRE.
Germaine OZLER.
Alexandra PECKER.
Yvonne SAVE.
Yvonne VIBERT.

MM.
Edmond BEAUCHAMP.
André BERLEY.
Auguste BOVERIO.
René BRUYEZ.
Henri CRÉMIEUX.
Max DALBAN.
DALLE.
Marc DARNAULT.
Étienne DECROUX.
Maxime FABERT.

MM.
Max JOLY.
René LEFÈVRE.
Robert LE FLON.
Jean MAMY.
Raymond ROULEAU.
SARANTIDIS.
Ulric STRARAM.
Geymond VITAL.
DE VOS.
Laurent ZACHARIE.

LA CRITIQUE
ET LE THÉATRE ALFRED JARRY

PREMIER SPECTACLE

Ventre brûlé ou la Mère folle, par Antonin Artaud.
Gigogne, par Max Robur.
Les Mystères de l'Amour, par Roger Vitrac.

« Je ne sais pas ce qu'il y a là dedans, disait, avant-hier soir, la petite bonne du bureau de tabac du 53 de la rue Croix-Nivert, en tout cas, il y a du linge et on n'a jamais vu autant de bagnoles de luxe à Grenelle [17]. »

MARCEL SAUVAGE. — Là dedans — c'est du théâtre de Grenelle qu'il s'agit — la troupe du Théâtre Alfred Jarry *donne* sa première représentation.

FORTUNAT STROWSKI, *membre de l'Institut*. — Curieux spectacle, sur lequel on pourrait philosopher à l'infini.

FRANÇOIS IMPARTIAL. — Bah! cela date de 1896, d'*Ubu Roi*. Mais les organisateurs n'en voudront jamais convenir car ils sont surréalistes et par définition n'acceptent d'entrer dans aucun ordre, même chronologique.

MARCEL SAUVAGE. — Malheureusement, l'esprit du Père Ubu manquait à la fête.

François Impartial. — Mais laissez-moi vous raconter *Ventre brûlé ou la Mère folle*, drame d'Antonin Artaud. Cette pièce montrait dans une obscurité presque complète un jeune homme qui avançait puis reculait une chaise en prononçant des phrases mystérieuses. Il mourait et alors une reine passait qui mourait à son tour et d'autres personnages qui mouraient aussi. L'auteur n'a pas consenti à donner une clé de ce problème.

Marcel Sauvage. — Erreur! *Ventre brûlé* est une pièce « artistique » pour amateurs du Grand-Guignol. Un jet de lumière violette venu des coulisses vitriole tout à coup les acteurs : c'est une histoire terrible accompagnée par les roulements de tambour de la musique de M. Maxime Jacob.

Benjamin Crémieux. — *Ventre brûlé*, croyez-moi, est plutôt une brève hallucination sans texte ou presque, dans laquelle l'auteur a condensé une synthèse de vie et de mort, qui a laissé une impression d'étrangeté beaucoup plus forte et persistante que *les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac. Car le morceau de résistance de ce premier spectacle était un ouvrage de M. Roger Vitrac : *les Mystères de l'Amour*.

Fortunat Strowski, *membre de l'Institut*. — La pièce de résistance s'appelait en effet *Mystères de l'Amour*, trois tableaux, par Roger Vitrac, mise en scène d'Antonin Artaud.

François Impartial. — Le titre en était clair : *les Mystères de l'Amour*, elle ne contenait pas moins de trois actes.

Benjamin Crémieux. — Cette pièce a déjà paru en librairie et on y rencontrait à la lecture des raccourcis saisissants.

Marcel Sauvage. — J'ai lu en volume la pièce de M. Roger Vitrac, curieux mélange du plus grand intérêt.

Benjamin Crémieux. — M. Vitrac y a versé, en les juxtaposant sans les lier par aucune intrigue, toutes les images que le mot amour peut suggérer.

MARCEL SAUVAGE. — C'est en somme un essai de photographie mentale des ravages commis depuis Adam et Ève.

BENJAMIN CRÉMIEUX. — On y voit un homme battre une femme, l'adorer, être trompé par elle, rêver qu'il la tue, qu'il est tué par elle...

MARCEL SAUVAGE. — Oui, oui, on s'aime, on se tue, on ressuscite, on se bat, on a des enfants.

BENJAMIN CRÉMIEUX. — ...qu'il adore ses enfants, qu'il les tue.

MARCEL SAUVAGE. — Oui, oui... on les aime, on les tue; ils ressuscitent, ils se battent et la terre tourne sous les yeux bandés d'un enfant gras : l'Amour.

BENJAMIN CRÉMIEUX. — Attendez! On voit la belle-mère, le beau-père, on voit la vie du couple dans toutes ses manifestations.

FORTUNAT STROWSKI, *membre de l'Institut*. — Eh! eh! Vous rappelez-vous ces vers de Musset?

Hassan était donc nu, mais nu comme la main,
Nu comme un plat d'argent...

BENJAMIN CRÉMIEUX. — Permettez! et avouez qu'il y a peut-être là une parodie poétique d'un assez haut ragoût, mais que presque rien n'en est resté à la représentation.

MARCEL SAUVAGE. — Je dois dire qu'on n'était pas plus avancé à la fin qu'au commencement. A la scène, tout cela donne, si je puis dire, un pot pourri qui tient du cinéma, du music-hall et de la farce de collège.

FORTUNAT STROWSKI. — Je vous arrête, jeune homme. Les auteurs, metteurs en scène de ce spectacle ne sont pas si ignorants, loin de là. Parmi eux j'ai retrouvé de très brillants étudiants de Sorbonne et d'excellents humanistes. Ils se plaindront peut-être que mon intervention simplifie leur nouveau « langage ».

FRANÇOIS IMPARTIAL. — Vous concluez et ne racontez même pas la pièce. Je vais vous la raconter et vous comprendrez.

FORTUNAT STROWSKI. — Il est inutile d'essayer de comprendre, — du moins selon notre manière habituelle. Pour moi je ne raconterai rien et je n'essaierai même pas d'exprimer une opinion arrêtée. Il me faudrait revoir la pièce plusieurs fois.

FRANÇOIS IMPARTIAL. — Veuillez m'écouter, tout de même. *Les Mystères de l'Amour* comportent trois actes. Dans le premier il ne se passait rien que l'on pût retenir. Dans le second un personnage faisait un rêve qui nous permettait de voir un cercueil, puis un mannequin dont le personnage coupait la tête. Au troisième acte, ce personnage était couché dans un lit avec sa femme; un garçon boucher entrait dans la chambre et repartait vexé... Mais, de quoi? Alors la femme sortait et revenait avec un enfant qu'elle venait de mettre au monde dans la coulisse. Cet enfant était placé sur la cheminée « pour remplacer une œuvre d'art ». Il tombait et se cassait en morceaux. Un agent se précipitait et demandait des explications. On lui répondait : « C'est mon fils qui est tombé de la cheminée parce qu'il avait la rougeole. » Avez-vous compris?

FORTUNAT STROWSKI, *membre de l'Institut.* — Le vieux Furetière, dans son dictionnaire, définit comprendre par *concevoir*, ce qui est presque exactement le même mot : « mettre ensemble », « posséder ensemble ». Or cet art nouveau est justement l'ennemi d'une telle méthode. Lui appliquer les procédés unifiants de l'intelligence, c'est comme si on appliquait le syllogisme aristotélicien aux *Pensées* de Pascal.

BENJAMIN CRÉMIEUX. — Restons au théâtre. Il faut, au théâtre, qu'un courant continu l'emporte et le fragmentarisme des visions que lui proposait M. Vitrac manque justement de ce courant continu, intrigue ou atmosphère.

FRANÇOIS IMPARTIAL. — Sans doute, mais M. Roger Vitrac professe que le théâtre n'existe pas : il a fait cette pièce pour

justifier ses théories. Il déclare que tout l'art dramatique consiste à mettre le public dans un certain état d'excitation et, au moment où le public croit avoir compris, de lui prouver tout le contraire.

FORTUNAT STROWSKI. — Pour moi je veux seulement rendre hommage au Théâtre Alfred Jarry en le prenant au sérieux. Il me semble qu'il pourra avoir de la fraîcheur, de l'ingénuité, de la diversité et parfois une profondeur originale.

MARCEL SAUVAGE. — Oui, dans son ensemble, ce premier spectacle ne manque point d'intérêt, quoique monté sur des poncifs qui ne valent guère mieux que ceux du boulevard. Malheureusement — je l'ai déjà dit — l'esprit du Père Ubu manquait à la fête. L'humour forcé devient vite pénible, d'autant plus qu'il a des prétentions morales, et les spectateurs quittèrent le théâtre de Grenelle, l'autre soir, sans rire ni pleurer.

BENJAMIN CRÉMIEUX. — Ce qui m'a surtout frappé dans ce spectacle, c'est son manque de nouveauté. Mais les mises en scène de M. Artaud sont ce qui m'est apparu de plus valable.

FORTUNAT STROWSKI, *membre de l'Institut*. — Un foyer qui lance des fusées...

DEUXIÈME SPECTACLE

Partage de Midi, de Paul Claudel (3e acte).
La Mère, de Poudovkine.

A Monsieur Jean Prévost,
Rédacteur à la N. R. F.
3, rue de Grenelle, Paris.

Monsieur,

Qu'est-ce que c'est que ces jeunes gens qui annoncent qu'ils donneront le Partage de Midi *de Paul Claudel et qui n'en donnent que le troisième acte* [18] *?*

Ce n'est pas par dérision, croyez-le, c'est par impuissance qu'ils l'ont joué aussi maladroitement.

Ils sont d'un temps où l'on n'admet plus la poésie au théâtre et où l'on n'a pas besoin d'entendre parler des acteurs. Pour eux, le théâtre, c'est leurs nerfs, et ils recherchent un théâtre de nerfs. A tort et à travers, ils saupoudrent le texte de cris, de gémissements, de contorsions, de plaintes. Car si le texte ne sert pas à faire sursauter le spectateur sur sa chaise, à quoi sert-il?

Il s'agissait en somme de ne pas jouer Claudel, et ces jeunes gens y sont, n'est-ce pas, bien parvenus.

— Quant au décor, il était vert!

Deux matelas étaient, l'un suspendu en l'air au-dessus d'un lit (vous savez le lit de fer des pièces de Bataille), l'autre reposait à terre au bout d'une corde.

Les deux plateaux de la balance, quoi!

La scène représentait le désordre, l'anxiété, la menace. « Très exposition de 1900! » dit quelqu'un.

Tout cela, assez déplorable, n'est-ce pas?

Je suis vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A une femme du monde.

Madame,

Vous avez raison, je suis un lâche d'avoir osé qualifier de traître, en pleine salle de spectacle, un ambassadeur de France qui avait mis entre lui et moi toute la distance de l'Océan [19].

Quant aux matelas, votre explication a été pour moi un trait de lumière :

« C'est pour empêcher les scorpions de s'y loger que je les ai suspendus en l'air! »

Je vous baise les mains.

ANTONIN ARTAUD.

TROISIÈME SPECTACLE

Le Songe, de Strindberg.

A Monsieur le Ministre de Suède
à Paris.

Monsieur le Ministre,

Lorsque, à l'avenir, vous voudrez me soudoyer, et me permettre de monter aussi luxueusement le Songe, *de grâce, ne le criez plus sur les toits, mais glissez-le à M. G. Sadoul, dans l'oreille* [20]. *C'est un espion sûr. Il ne parlera pas.*

Recevez, Monsieur le Ministre, l'expression de mes hommages distingués.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — *Combien, au juste, m'avez-vous donné ou promis ou fait promettre que vous me donneriez?*

A Monsieur le Commissaire
du Quartier du Roule.

Monsieur le Commissaire,

Serait-ce par hasard chez vous que j'ai négocié quelques jours avant la seconde représentation du Songe, *l'arrestation de MM. André Breton, Sadoul, Unik et de quelques autres de leurs amis* [21]*? Et si ce n'est pas chez vous, où est-ce?*

Je suis tout à votre disposition pour une enquête sur ce point.

Recevez, Monsieur le Commissaire, l'expression de ma considération la plus haute.

ANTONIN ARTAUD.

A Monsieur Paul Claudel,
Ambassadeur de France aux États-Unis.

Monsieur l'Ambassadeur,

Comme le scandale du Songe *a dû faire tressaillir d'aise votre vieux cœur, et comme c'était justice.*

Vous étiez bien vengé.

Recevez, Monsieur l'Ambassadeur, l'expression de mes hommages confraternels.

ANTONIN ARTAUD.

A Monsieur Titin,
Restaurateur, 56, rue La Bruyère,
Paris.

Monsieur le Restaurateur,

Je vous reverrai toujours en grand costume blanc, au pied de l'escalier du Central Hôtel, le lendemain de la deuxième représentation du Songe, *en train de recevoir dans vos bras M.P.U. qui en avait descendu un peu rapidement les marches. Serait-ce à ce moment-là qu'il rêva que j'appelais ma mère? Peut-être pourriez-vous en témoigner* [22].

Je suis cordialement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A Monsieur André Breton,
Directeur de la Révolution Surréaliste,
42, rue Fontaine, Paris.

1º *N'est-ce donc plus vous qui m'*offriez *par téléphone le vendredi 1er juin 1928, vers 9 heures du soir,* de ne pas assister *à la répétition générale du* Songe, *le lendemain en matinée au Théâtre de l'Avenue? Et si c'était vous, quel est donc l'imposteur qui prit moins de 24 heures après votre voix et votre langue?*

2º *Que faisiez-vous chez moi, la menace à la bouche,*

le jeudi 7 juin (1928) vers 7 heures du soir, deux jours avant la seconde représentation du Songe? *N'est-ce plus vous, qui me menaciez de jeter sur moi toutes vos troupes si je passais outre à votre grotesque interdiction* [23]. *Que signifie après cela une intervention policière, dans laquelle vous faisiez figure d'*AGENT PROVOCATEUR ?

3° *Combien y avait-il de flics à l'Exposition Surréaliste de la rue de Seine d'octobre 1925? Ce n'est pas à Tartufe, c'est à Gribouille qu'il faudrait maintenant passer la camisole. Elle lui ira beaucoup mieux!*

ANTONIN ARTAUD.

QUATRIÈME SPECTACLE

Victor ou les Enfants au pouvoir, de Roger Vitrac [24].

MONSIEUR LELOUP. — Profitant des fêtes de Noël, un poète surréaliste et un acteur-poète metteur en scène dramaturge surréaliste ont accouché d'une pièce en trois actes, cuidant par le sarcasme et la basse plaisanterie à effaroucher le bon public. L'héroïne de cette élucubration se présentait aux spectateurs dans la position du dieu Crépitus. Elle donnait ainsi le ton à l'ensemble de l'œuvre.

PIERRE LAZAREFF. — Savez-vous que la reine de music-hall, Mlle Anita Pecker, fut d'abord sollicitée par M. Antonin Artaud pour tenir ce rôle dont M. Roger Vitrac a voulu faire le symbole du « comique qui se mêle au tragique »? (Mais oui!) Mlle Anita Pecker qui avait d'abord accepté, refusa.

MADEMOISELLE ANITA PECKER. — D'abord je ne m'appelle pas Anita, mais Alexandra Pecker. Ensuite je n'ai pas accepté et refusé le rôle à la légère et sans le connaître : j'ai accepté parce que j'aime le théâtre d'avant-garde et, particulièrement, celui d'Antonin Artaud. J'ai refusé ensuite parce que je voyais plus loin qu'un avantage immédiat, mais un tort considérable que pouvait me faire par la suite la mémoire d'un rôle qui serait capable de me couvrir de ridicule — ce ridicule pourrait me fermer bien des portes, et notamment celle du Conservatoire où je compte me présenter l'an prochain, pour lequel je travaille tous les jours et toute la journée, et dont la réussite comblerait le plus cher de mes vœux.

PIERRE LAZAREFF. — Je vous félicite, Mademoiselle Alexandra Pecker, de préférer devenir l'élève de M. Georges Le Roy,

plutôt que l'émule de cet artiste forain aux facultés singulières, dont Mlle Yvette Guilbert, dans un livre récent, nous ressuscite la pittoresque silhouette.

PAUL REBOUX. — La seule chose qui m'ait paru naturelle dans cette œuvre saugrenue, c'est le bruit postérieur que l'auteur fait émettre par l'héroïne chaque fois qu'elle éprouve une émotion. Je vous assure que le trouble d'esprit qui semble frapper M. Roger Vitrac a quelque chose de contagieux...

MONSIEUR LELOUP. — Évidemment. D'ailleurs pourquoi jeter des boules puantes, le texte suffisait.

MONSIEUR L'AMI DU PEUPLE. — C'était un simple effet de mise en scène.

ANTONIN ARTAUD. — Vous êtes, Monsieur, le troisième à lancer cette stupide insinuation. Comme si je pouvais m'amuser à employer tous les moyens capables de chasser un public. Vous voudrez bien publier mon démenti et vous résigner à croire que j'ai été victime d'une bande de mauvais plaisants [25].

MONSIEUR L'AMI DU PEUPLE. — Que vous ayez jeté des boules puantes, que vous n'en ayez pas jeté, peu importe. Cela ne change rien à la médiocrité de votre spectacle. Mais cela montre tout de même qu'il ne faut point avoir trop d'indulgence pour les mauvaises plaisanteries — et vous êtes un mauvais plaisant —, qu'en parler leur donne une importance qu'elles n'ont pas et que le mieux est de faire sur elles le silence. Il y a autre chose à faire que de s'occuper des incapables et des curiosités sans talent. Je ne parlerai plus d'aucune manifestation du Théâtre Alfred Jarry.

PÈRE UBU. — Ceci ne nous intéresse en aucune façon.

LE FRÈRE IGNORANTIN. — De quoi est formé le grand Q.

PÈRE UBU. — Oh! oh! ceci nous intéresse tout à fait!

PAUL REBOUX. — Je vais nonobstant vous raconter *à la manière* de la critique surréaliste la pièce qu'on a donnée à la

Comédie des Champs-Élysées : « Le cacatoès s'enfuit à cheval sur la discipline après avoir accouché le géomètre. Aussi la culotte de peau passe-t-elle à travers le portrait peu ressemblant car il est inutile de traire les rayons de la lanterne verte en redingote.

« Au surplus, la pendule fait le singe en discourant sur le théorème de la Légion d'honneur, ce qui porte le palmier à découper les vertus de l'armée française, transfigurant par là le cantonnier prodigue en un bon républicain incarnant le vice et la vertu le jour de son troisième anniversaire. La conséquence logique est qu'Hector en fiche son billet au tambour de la garde carnivore, afin de croquer les dragées pendues au lustre de la sympathie.

« Garde à vous!... Au drapeau! La pendule va faire son petit besoin dans la lettre W du dictionnaire Larousse. »

Je pense que vous voilà maintenant suffisamment renseignés...

PÈRE UBU. — Et nous reconnaissons bien là, vu le ton et le vocabulaire, le brillant auteur des *Drapauds*.

RENÉ PICK-ARJAN. — Parlons clair. Convaincu qu'il est de très bon ton d'avoir des opinions, et de meilleur encore de les afficher révolutionnaires, l'auteur se découvre antimilitariste et exerce son ironie sur un vieux général ressuscité de la « Carcasse ». Il espérait nous indigner sans doute, mais on se réjouit au contraire de trouver de pareilles idées si bien à leur place dans ce chaos insensé.

NOZIÈRE. — L'auteur, en effet, ne perd aucune occasion d'attaquer l'armée. Il met en scène un général ridicule mais moins dangereux que le général Boum. M. Roger Vitrac est un ironiste moins léger et moins redoutable que Meilhac et Halévy. Ceux-ci ne raillaient, sous Napoléon III, que la faiblesse du haut commandement. M. Roger Vitrac veut s'en prendre au patriotisme; le fou se pend à son balcon en croyant qu'il est le drapeau.

PÈRE UBU. — Encore!

PAUL BLOCK, *du Berliner Tageblatt*. — Je m'étonne que dans une salle française aucune protestation ne se soit élevée.

PIERRE LAZAREFF. — Que voulez-vous? Les surréalistes avaient décidé depuis plusieurs jours, à un de leurs conseils de guerre matinal de la taverne Radio, de ne pas se rendre au spectacle du Théâtre Alfred Jarry, afin que ne recommencent pas les incidents du *Songe* et le service d'ordre sévère qui régnait au contrôle fonctionna en vain.

MONSIEUR LELOUP. — Les organisateurs ont été bien punis. On les a écoutés sagement, tristement, non sans plaindre les vagues bolchevistes qui trouvent de l'argent pour se distraire de la sorte. Enfin!... On pourra faire sur eux des échos bien sentis.

PÈRE UBU. — Voilà qui est fait. Pauvre Ida Mortemart!

NOZIÈRE. — Ida Mortemart! Créature étrange et symbolique. Hélas! Cette dame si noble, si grave, si hautaine est affligée d'une incommodité ridicule et bruyante. C'est ici que l'auteur doit faire appel aux bruits de coulisse.

RENÉ PICK-ARJAN. — Ah oui! Quelle trouvaille! Vous vous souvenez de ce passage de ses *Mémoires* où Casanova raconte avoir rencontré une femme affligée (vous venez de le dire), l'auteur a trouvé l'histoire trop jolie pour la négliger.

PAUL REBOUX. — Cette infirmité fétide et gênante était, paraît-il, indispensable à la pièce.

NOZIÈRE. — Ida Mortemart représente pour l'enfant la grandeur et la bassesse humaines.

PAUL BLOCK. — Elle n'est après tout qu'une vertu de plus.

LUCIEN DESCAVES. — Il paraît que nous étions « en pleine magie, en pleine déchéance humaine ». Là-dessus d'accord. On nous avait prévenus.

Père Ubu. — Je vais vous marcher sur les pieds.

Nozière. — Eh! roi Ubu, l'auteur n'a pas oublié votre aliment favori. Il y songe souvent. Au dernier acte, M. Paumelle ne quitte-t-il pas le lit conjugal pour aller s'accroupir dans le jardin, et Victor, donc, qui se tord dans les coliques jusqu'à en mourir. Même que son père et sa mère en sont foudroyés.

Un sociétaire de la Comédie-Française. — Je me permets de manifester tout haut mon indignation.

Pierre Lazareff. — Non, M. Antonin Artaud n'a pas découvert un second *Ubu Roi*, mais une imitation un peu folle d'*On purge bébé*, avec la verve de Georges Feydeau en moins.

Lucien Descaves. — Avez-vous remarqué que les principaux personnages, Victor, qui a neuf ans, et Esther, qui en a six, ont pour interprètes des acteurs dont la croissance est depuis longtemps achevée, et c'est déjà drôle.

René Pick-Arjan. — C'est juste. Prenant pour héros un gosse de neuf ans, il a pour premier soin de confier le rôle à un homme déjà fait.

Jean-Marie de Fontaubert. — Eh! eh! ce coquin d'enfant nous dit carrément, et fait de même tout ce que nous disions et faisions en bas âge en cachette de nos parents. Mais n'y menons pas nos enfants, ça n'est pas pour eux, car de « Bas-aine » à « Grizelli... grizelli », il y a du scabreux.

Léon Baranger. — Excusez-moi, Messieurs, et permettez-moi de vous faire part des idées que m'a suggérées la représentation et que je me propose de publier dans le journal *l'Auto* sous le titre « L'ŒIL DU FILS ». Car bien qu'il n'y soit aucunement question de sport, le spectacle nous est pourtant profitable :

L'auteur rassemble un certain nombre de personnages sous le regard de Victor, neuf ans. Ce sont des échantillons, lamentables parce que vrais, d'une humanité que nous côtoyons

constamment. Leur laideur morale explique la malveillance déployée contre eux par Victor. Celui-ci se moque des grands airs qu'affecte son père, et, cependant, ne rêve qu'à pouvoir transgresser, comme l'auteur de ses jours, les cinq derniers commandements de Dieu. C'est surtout triste, bien que représenté avec une volonté désespérée de rigolade. On rit pourtant par instants et le spectateur se dit avec satisfaction : « Tout de même, je ne suis pas comme ça! »

Mais la laideur et la saleté corporelle expriment la hideur des âmes. Les clichés ineptes d'une conversation rageuse, mais vide, évoquent l'agitation des corps pour une gymnastique nulle ; aussi le père de Victor, tout cambré qu'il se tienne, a-t-il un ventre flasque et des membres mous. Le parallèle se poursuit ainsi à l'infini, et je fais un retour sur moi-même :

« Allons, moi qui suis père, ai-je bien toujours donné à mes enfants la leçon d'une énergie réelle, et non seulement verbale? Ai-je bien maintenu mon corps dans mon meilleur état? Cette pipe, ce verre d'alcool, sont-ils d'un bon exemple, malgré les discours temporisateurs? Prônant les joies du devoir physique, n'ai-je pas trop souvent abondé en prétextes pour ne pas me lever les dimanches d'hiver, où m'attendait pourtant, après la rude épreuve, la joie du renouveau dans l'air vif de Saint-Cloud? Et n'ai-je pas en définitive incité mes enfants à faire tout ce que je me permettais en le leur refusant?

— Alors, a grondé le vieux paresseux qui, en moi, ne dort que d'un œil, alors, il faudra se priver de tout ce que l'on aime, sous prétexte que ça peut donner aux enfants des idées biscornues? Et puis, il y a les voisins aussi, la concierge et les femmes des amis, qui ne comprennent jamais rien. On ne pourra plus rien dire ni rien faire, c'est simple. »

Sur le moment, je ne savais à quoi m'arrêter. Se cacher, se priver par contrainte pure, tout cela relève de l'hypocrisie. L'objectif filial toujours braqué sur la vie du père, c'est très bien, mais à condition de donner à réfléchir, pour l'amélioration perpétuelle et de plein gré, seule intéressante.

Il faut, en somme, que l'enfant ait pour programme, non de faire à son tour ce que papa, ouvertement ou non, fait en lui interdisant de le faire, mais de continuer selon ses forces les gestes de son père, parce qu'ils lui paraissent beaux, et dignes d'un homme.

Le père doit donc, dans le domaine de la culture physique, vivre sagement, éviter en tout temps tous excès, suivant un régime de bonne moyenne qui sera coupé, çà et là dans l'année de périodes de stricte observance, de réel entraînement, dont le fruit apparaîtra dans une épreuve (publique ou privée, cela importe peu). L'enfant constatera ainsi que la privation de tabac, de douceurs, l'astreinte à l'exercice régulier, donnent des résultats, et ne sont pas simplement des gestes de dévotion à une idole muette. Il lira clairement dans la vie paternelle, sans énigmes, sans coins noirs, sans images transparentes. Le ridicule, que l'on n'évite jamais complètement, ne deviendra jamais odieux.

Ainsi, sera retrouvée, dans l'ordre physique, la règle de cet « Unicat », religion informulée pour laquelle Victor perd la vie au soir de ses neuf ans, provoquant le suicide de ses parents, aussi aimants que criminellement idiots.

Pour fruit de leur guet incessant, il faut que nos fils recueillent le désir, non de mourir, mais de vivre longtemps, aussi proprement que leur père.

MONSIEUR WEINER. — Évidemment, il y aurait beaucoup à dire pour situer ce drame dans le temps actuel et pour déterminer ses rapports avec le passé. J'insiste tout particulièrement sur le leitmotiv de cette tragédie bourgeoise qui me paraît être le thème de la misérable condition humaine, incapable de traverser en pureté les moments les plus pathétiques, les plus spirituels, mais obligée de se soumettre et de dépendre de la matière.

MONSIEUR CANCER. — Oui, Victor passe au crible toutes les institutions existantes et l'état actuel des sociétés bourgeoises. C'est cinglant, impitoyable...

PAUL REBOUX. — Oui, oui... mais on a écouté tout cela silencieusement, avec un sourire de pitié un peu triste, celui qu'on aurait à Sainte-Anne ou à Bicêtre, pour examiner, dans le cabinet du médecin-chef, les élucubrations graphiques des aliénés incurables.

ANDRÉ GIDE. — Est-ce là que nous allons? Alors, tant mieux.

MONSIEUR PICK-ARJAN. — Moi qui m'intéresse à la pathologie mentale, je ne peux faire un aussi beau cas d'aliénation partagée et de contagion sociale.

PÈRE UBU. — Mais, on l'a déjà dit, mon enfant.

MONSIEUR PICK-ARJAN. — Voltaire soutenait que les hommes ont inventé les asiles d'aliénés...

PÈRE UBU. — Encore! mais tu te répètes, mon enfant!

MONSIEUR PICK-ARJAN. — Douterez-vous après cela de l'existence de la folie collective?

PÈRE UBU. — Relis le deuxième manifeste du surréalisme, ou je te patafiole avec ma baguette à occulter...

JEAN CASSOU. — Je trouve, moi, qu'il y a dans l'esprit de cette pièce plus de puissance explosive que dans les manifestes de journaux et les réunions publiques. Mais pourquoi Victor parle-t-il de temps à autre sur un ton de délire inspiré qui rappelle les poèmes surréalistes?

L'AUTEUR. — Par Nicolas Flamel, par l'abbé Bremond, je jure que c'est bien la dernière fois [26].

JEAN CASSOU. — Enfin vous voilà raisonnable. N'est-ce pas, Victor n'est pas poète parce qu'il se met, de temps à autre, à débiter des poncifs, mais bien — et c'est là que je veux voir votre intention — parce qu'il représente une nouvelle vue du monde, une vue indignée et bouleversante, parce qu'il déploie une énergie secrète et corrosive qui prête à la réalité une seconde signification et y découvre des relations bizarres, choquantes, exaltantes et singulières.

L'AUTEUR. — Avec toutes ces histoires vous allez finir par me faire foutre dedans par mes propres sbires.

JEAN CASSOU. — Poésie est un terme synonyme de révolte. Et c'est peu que de substituer un régime social à un autre régime et de faire triompher une chose aux dépens d'une autre.

FRANÇOIS VITRY. — N'empêche que la pièce est une critique aiguë de la vie bourgeoise dans ce qu'elle a de ridicule et de stupide : la société, la famille, la république, l'armée...

L'AUTEUR. — Mais non, mais non, Monsieur l'agent, je vous jure qu'ils exagèrent. Je retire d'ailleurs « drame bourgeois », moi je ne suis qu'un pauvre auteur, qu'un simple homme de théâtre.

PÈRE UBU. — Vous êtes un souillon des idées. Un pauvre hère.

JEAN PRÉVOST. — Père Ubu, je vous assure que cette pièce témoigne d'un réel affranchissement.

CONSTANTIN LEBRIQUE. — Et la mise en scène d'Antonin Artaud souligne admirablement les intentions de l'auteur par l'atmosphère inouïe qui se dégage des jeux de scène et de lumière. Au premier acte, des cadres vides suspendus aux frises, face au public, recréent le quatrième mur, précisant le rôle de « voyeurs » des spectateurs dans cette affaire de famille.

PICK-ARJAN. — Et ce hautain palmier fiché dans le salon...

LUCIEN DESCAVES. — J'ai discerné, moi aussi, l'intention de vous amuser dans ces cadres vides de peinture, suspendus aux frises.

PAUL REBOUX. — Non mais et ces gens qui font l'amour sur la scène, ces coups de revolver, ces roulements de tambour, ces scènes de folie... Plaignons les malheureux comédiens qui avaient été embauchés.

MONSIEUR J. L. — Ils ont suivi avec fidélité leur metteur en scène, et c'est bien là le malheur.

LUCIEN DESCAVES. — Enfin pourquoi cette pièce est-elle représentée sous le signe d'Alfred Jarry, plutôt que sous le signe du douanier Rousseau ou de M. Raymond Roussel?

NOZIÈRE. — C'est que M. Raymond Roussel n'est pas un isolé. Il a des émules. Victor peut soutenir la comparaison avec *Impressions d'Afrique.* Et c'est bien après tout la suite d'*Ubu Roi.* Si *Ubu Roi* est un chef-d'œuvre comme certains ne cessent de le proclamer, pourquoi ne pas considérer comme des chefs-d'œuvre le théâtre de M. Raymond Roussel et aussi *Victor ou les Enfants au pouvoir?*

PÈRE UBU. — Oui, pourquoi?

PAUL BLOCK, *du Berliner Tageblatt.* — Ce fut la représentation théâtrale la plus curieuse qu'il m'ait été donné de voir pendant les huit années de ma nouvelle vie d'après-guerre à Paris. Paul Reboux prétend que l'auteur a voulu épater le public. Je ne le crois pas... Les spectateurs par leurs réflexions ont exprimé un jugement bien plus judicieux que les critiques les plus avertis.

PAUL REBOUX. — Oui, eh bien, Roger Vitrac, qui se flattait de nous « avoir », peut se consoler maintenant de la déception qu'il a dû éprouver en constatant qu'il ne nous « avait » pas.

PÈRE UBU. — Nous ne les avons pas non plus, mais nous les sommes.

PAUL REBOUX. — Suis-je parti avant la fin?

PÈRE UBU. — Ah! ma gidouille! Je me tais, je ne dis plus mot. Continuez, Madame l'Apparition!

IDA MORTEMART. — Je ne peux pas! Je ne peux pas!

Elle pète.

Note. — *Toutes les répliques de ce petit jeu nous ont été fournies par les coupures de l'*Argus.

Le Théâtre Alfred Jarry présentera au début de juin 1930 : le Coup de Trafalgar, *drame français en quatre actes de Roger Vitrac, mis en scène par Antonin Artaud* [27].

TROIS ŒUVRES POUR LA SCÈNE

SAMOURAÏ

OU

LE DRAME DU SENTIMENT [1]

ACTE I

Esclave, Samouraï.

Le rideau découvre une baie avec la blancheur du Fuji-Yama éclairé par la lune.

SAMOURAÏ. — Saleté, saleté, je te frappe.

ESCLAVE. — Grâce, Monseigneur!

SAMOURAÏ. — Il n'y a pas de Monseigneur. Tu mourras à moins que d'ici là le sentiment que j'appelle n'ait apparu en toi. Le sentiment, entends-tu, le sentiment, cette chose [qui] [2] ne peut nous satisfaire et devant laquelle la vie d'un être humain n'a plus de fin.

Il recommence à la frapper.

Or une musique se lève de la neige, très réelle, très humaine, comme une nouvelle réalité et, insensiblement, les mouvements de l'âme du Samouraï s'adaptent aux mouvements de la musique; il y a comme un changement insensible, une métamorphose ou plutôt une trans-

position de l'action de battre en action de caresser, puis de prier.

Coup de clairon. D'abord coup de clairon. C'est l'appareil de six heures qui déclenche le rêve et le sentiment. Samouraï ne doit pas être conscient, réfléchir sur lui-même, c'est de la littérature. Récitant suffit à expliquer ses sentiments.

Samouraï rentre peu à peu en lui-même. IL VA RÊVER D'UN RÊVE QUI N'EST PAS CELUI DU SOMMEIL. MIME LE DÉSIR INTÉRIORISÉ. *Mimique et coup de clairon. Nouveau coup de clairon. Coup de gong. La lumière change. Peu à peu des bruits de voix s'amassent et se localisent de plusieurs côtés. Et paraissent de grands bonshommes importants et boursouflés qui gravissent les degrés du théâtre, venant par le devant de la scène et disparaissant dans le fond.*

PRÉCEPTEUR. — A la chute de la première goutte de la lune Samouraï entre dans le sommeil. Le long hiver de l'attente casse ses glaces enfin autour de l'irruption de son désir. Il éclate comme le volcan gonflé de gemmes. Mais l'effort fut trop long pour son âme et le même coup qui le jette dans la vie le jette du même coup dans l'au-delà de la vie. Désormais il s'assiste lui-même. Il assiste à l'émanation de son désir ainsi que l'homme qui rêve.

MUSIQUE. *Une grande lueur ardente s'allume dans le fond. Passent en une espèce de procession solennelle la Reine d'abord, la Fille après.*

SAMOURAÏ. — Le long amour si doux s'allonge sur ma main. Voici la Reine et par derrière les servantes, et la Fille, ce fruit de l'arbre de ma race qui remplit le ciel des générations.

Les clairons reprennent dans le lointain avec le brouhaha aérien des Ministres. Un masque apparaît dans les cintres.

MASQUE. — Ô magicien, les rois des pays d'Outre-Monde sont là. Nous avons commandé les clairons d'audience. La Reine a pris place sur le palier.

Nouveau bruit de marche. Musique.

UNE VOIX INVISIBLE. — Le Roi.

Un grand silence se fait et Samouraï gravit les marches de la scène et s'avance comme s'il était lui-même le Roi. Le Précepteur le regarde, de plus en plus inquiet. A ce moment apparaît dans le fond et comme venant à la suite du silence le plus invraisemblable fantoche de roi dans une parodie de solennité, avec un costume d'une somptuosité outrée.

Samouraï recule, recule, s'arrête, pousse un grand cri, et s'immobilise, pétrifié.

PRÉCEPTEUR. — Mon enfant, revenez à vous, mon enfant.

SAMOURAÏ. — Arrière!

PRÉCEPTEUR. — Vous faites un mauvais rêve.

SAMOURAÏ. — Qu'on lui pile le crâne, qu'on lui pile le crâne. Adultère. Usurpateur.

Et lentement tous les Ministres de tout à l'heure reparaissent, et poussent de tous les côtés. Le Samouraï tire son sabre. Ils rentrent tous dans leur trou.

PRÉCEPTEUR. — Mais enfin expliquez-moi la fureur...

SAMOURAÏ. — Je désire...

PRÉCEPTEUR. — Quoi donc? l'amour?

SAMOURAÏ *(il le gifle)*. — Non pas, la rareté des choses. Va-t'en!

PRÉCEPTEUR, *médusé*. — Ah! Nouveau rebondissement, il me déconcerte à chaque coup.

Le rideau se soulève. Il disparaît.

Et tout de suite la lumière baisse. On entend comme l'égouttement de la pluie. Samouraï se frotte les mains. Il a l'attitude du magnétiseur qui va tenter une expérience. Le Précepteur reparaît grossi. Il a un masque. C'est toujours le masque du Précepteur, rappliqué sur quoi? Sa robe est très ample. Il a l'air plus petit.

SAMOURAÏ. — Viens ici.

UNE VOIX DE FEMME, *sous le masque*. — Prends-moi.

Il se penche en arrière. Samouraï tire de dessous la robe un bras de femme.

SAMOURAÏ, *sous le charme*. — C'est bon.

Et peu à peu la forme du roi fantoche se précise dans l'obscurité.

LE ROI FANTOCHE. — Non!

SAMOURAÏ, *se rejetant en arrière.* — Ah!

Il va pour se précipiter. La femme avance la main. Le fantoche disparaît.

Le rideau se relève sur du noir. Tout se rallume. Le Samouraï se frotte les yeux. Le rideau tombe.

ACTE II

Le Précepteur débouchant sur la scène. Attitude du derviche. Bras au ciel.

PRÉCEPTEUR. — Excès, extrême le centre des désirs. Volupté intense. Cumul.

J'avoue la confusion du récit. *(Au public cela.)* Et toutefois notez la liaison des choses. Nous sommes dans un grand palais. Pompe. Audience. Ministres. Apparat. Majesté. Servante! Celui-ci, je l'ai dit, désire. Désir. Confusion des images. Agitation d'esprit. L'intérieur et l'extérieur.

Dans ce chaos mêlé le sentiment s'élucide. Voyez.

Le Précepteur se met de profil, rentre peu à peu en lui-même. Musique lente.

Samouraï est à droite.

Léger comme un souffle, un autre précepteur arrive et se place devant le premier. Samouraï tend les bras et avance. Avec des précautions

infinies et des ruses il lui ôte son masque. La Reine apparaît.

SAMOURAÏ. — Servante!

La musique s'arrête.

La Reine disparaît. Le Samouraï fait un pas. La musique reprend.

Tout cela devant le rideau.

Et, brusque, le précepteur numéro 2 revient se jeter dans les bras du Samouraï. Silence. Le Samouraï recule. Puis, d'un bond se jetant sur lui, couche à terre le faux précepteur. Son masque tombe. C'est la Fille.

Ah! qu'il sorte quelque chose de toi!

Leurs deux corps roulent devant le rideau. Nuit. Ils disparaissent.

PRÉCEPTEUR, *dans l'ombre.* — C'est ici le nœud du rêve. Le sommet. C'est quand la bête monstrueuse des rêves a brouillé tous les fils. Elle s'est jetée là comme le sanglier légendaire. Le sanglier de la vieille forêt.

La musique devient stridente.

Voyez, le rythme s'accélère. Il n'est déjà plus l'amant de sa mère. Il est l'époux de sa sœur que le rêve a faite sa fille. Il touche au confluent de ses désirs. Écoutez-le.

SAMOURAÏ, *derrière le rideau :*

Voici le cercle, voici l'amour,
C'est quand la terre a fait son tour,

Un lent bonheur brûle mes moelles.
Tourne, tourne comme un saphir
De firmament craquant d'étoiles
Jusqu'à cette heure matinale
Où s'épuise le vieux désir.

La lumière se rallume devant le rideau.

PRÉCEPTEUR. — Et à quoi se réduit ce rêve, ce beau rêve? comme tous les rêves, à cette chose, à cette larve, à ceci.

Il montre une poupée cassée aux membres pendants qu'il a tirée de sa manche.

RIDEAU

ACTE III

Le rideau se relève sur le Fuji-Yama.

SAMOURAÏ. — Les dieux m'ont pourchassé, les dieux m'ont séparé de mes guerriers, ils ont soufflé leurs rafales de cigognes froides. Mes frères sont tous tombés, ils ont soufflé dans les cavernes de mon cerveau leurs rafales d'éperviers froids. Meurent les dieux que pourchasse ce Samouraï fou à travers les émanations des neiges et les démons hurlants des tempêtes et des vents froids.

On voit tour à tour la Reine, la Servante, la Fille passer comme des spectres et faire autour du Samouraï une espèce de cercle enchanté qui

arrête ses mouvements. On entend des clairons de bataille.

PRÉCEPTEUR. — Il embouche le clairon de la guerre, son glaive il faut bien qu'il s'en serve. Complication.

Des appels stridents de clairon zèbrent l'air.

Il a flairé le vent de la guerre. Il va se réaliser tout entier.

SAMOURAÏ, *en arrêt au milieu de la scène et déclamant.* — Mais pour la Fille, après ce combat effréné et auquel tous les dieux se mêlèrent, après, quand tous les chevaliers furent enterrés, je fus pris dans le tourbillon des cigognes du Fuji-Yama, un vin plus beau qu'un liquide soleil se ramifiait dans mes veines, dans un nuage ensanglanté par le combat. C'est ici que je trouvai l'enfant de ma fille.

PRÉCEPTEUR. — Et à quoi se réduit ce rêve, ce beau rêve? à cette petite chose, à cette larve, à ceci.

Il montre une poupée cassée aux membres pendants qu'il tire de sa manche et qu'il jette sur le plancher [3], *et Samouraï tourne les yeux vers lui.*

RIDEAU

ACTE IV

Devant le rideau. La Reine, la Princesse.

LA REINE. — Que fait ce [guerrier] [4], notre fils, votre frère, il est fou. Il insulte le Roi son père et les ambassadeurs des pays alliés qui avaient audience et il me rapporte mon ancienne poupée qu'il a trouvée dans la neige.

LA FILLE. — Une longue lumière tourne avec ses regards. Je l'aimerais [d'amour] [5] s'il n'était pas de notre sang.

Elle disparaît par la gauche.
Arrive Samouraï.

SAMOURAÏ. — Me voici ayant menti aux sages. Nulle aventure ne m'a guéri. Mon cœur est possédé de la même servante. Je tends toujours mes doigts vers ce long désir de mon cœur : l'amour.

PRÉCEPTEUR. — [Voici venir] [6] l'amour.
Voici derrière la tente le babil animé des servantes, l'homme les possède pourtant. Le tout est dans le choix, le choix est un effet du hasard : l'âme.

Et comme il prononce ce dernier mot arrive la Servante (l'esclave du premier acte) portant un plat.

SAMOURAÏ [7]. — Ah! cette fois tu ne m'échapperas plus.

Ils se poursuivent longuement sur la scène, comme à travers des méandres réels. Et tout

à coup le Roi fantoche apparaît. Il a un masque de béatitude inconsciente et marche les deux paumes des mains ouvertes et tournées vers le ciel. Dans la paume de sa main droite repose un poignard de paille.

PRÉCEPTEUR. — Voici le plus secret désir, la poursuite profonde. Son père, c'était lui qu'il cherchait. L'obstacle humain qui le sépare du plus secret désir.

Samouraï prend son sabre à deux mains et le lève sur la tête du Roi.

Et tout à coup le Roi fantoche tombe.

Samouraï s'élance et fonce sur le rideau qui se lève d'un trait devant lui, découvrant la salle du trône avec la Reine assise au centre et attendant.

Et du tréfonds de la scène la Servante débouche et s'affale à ses pieds.

SERVANTE. — C'est vrai, Madame, j'aimais le premier écuyer, il m'a surprise, il a voulu me tuer, grâce pour moi, Madame. Si je pouvais je l'aimerais bien aussi.

Alors le Samouraï laisse tomber son sabre et se met à genoux. On lui ôte son masque qui avec ses pièces rapportées lui donnait l'expression farouche d'un vieux Samouraï et son visage apparaît invraisemblablement jeune.

RIDEAU

LA PIERRE PHILOSOPHALE [1]

DÉCOR.

Une niche percée dans un grand châssis noir. La niche occupe à peu près toute la hauteur du théâtre.

Un grand rideau rouge qui retombe à terre et roule à gros flocons occupe tout le fond de la niche, de haut en bas. Le rideau est disposé obliquement et sur la gauche — (vu de la salle).

Au premier plan, une table à grands pieds massifs avec une haute chaise de bois.

Le rideau violemment éclairé par le haut et le bas — est coupé en son milieu; et laisse apercevoir quand on l'écarte une grande lumière rouge : c'est là que se trouve la salle d'opérations.

PERSONNAGES.

Le docteur Pale.

Isabelle : petite provinciale, s'ennuie. Elle ne peut imaginer que l'amour revête une autre forme que celle de ce froid docteur, — et l'amour la laisse insatisfaite.

Ses désirs, aspirations inconscientes, se traduisent en vagues soupirs, plaintes, gémissements.

ARGUMENT.

Dans un coin de la maison est le laboratoire des expériences du docteur.

Harlequin, qui depuis longtemps a remarqué Isabelle et la désire, s'introduira dans la maison à la faveur de l'une de ces expériences, — sous prétexte de se prêter à une expérimentation plus ou moins sadique du docteur.

Celui-ci recherche la pierre philosophale.

Isabelle a une sorte de rêve au cours duquel Harlequin lui apparaît, mais elle en est séparée par la muraille même de l'irréalité au milieu de laquelle elle croit le voir.

On assiste sur scène à l'une des expériences du docteur où Harlequin perd tour à tour bras et jambes devant Isabelle terrifiée. L'horreur se mêle en elle aux premières sollicitations de l'amour. Harlequin, demeuré seul un instant avec Isabelle, lui fait un enfant, mais surpris par le docteur au milieu de leurs opérations érotiques, parallèles aux opérations sadiques et expérimentations du docteur, ils s'empressent de faire l'enfant et de le sortir de dessous les robes d'Isabelle. C'est le mannequin même, mais plus petit, du docteur Pale qui, se voyant ainsi reproduit dans la progéniture de sa femme, ne peut croire qu'il n'en soit pas l'auteur.

DÉVELOPPEMENT.

Comme un bûcheron, ou un boucher, le docteur Pale, dans un coin de décor, est en train de

procéder, à coups de hache, à un véritable massacre de mannequins. Isabelle, à une table au premier plan, tressaute, se tord et se désespère. Chaque coup retentissant profondément dans ses nerfs. Ses soubresauts et frémissements se passent dans le plus entier silence : elle ouvre la bouche comme si elle criait, mais on n'entend rien. De temps en temps toutefois, l'un de ses bâillements s'achève en une sorte de hululement [2] prolongé. Son infernale besogne accomplie, le docteur arrive sur le devant de la scène avec un moignon qu'il regarde et dont, à un moment donné, il semble ausculter le pouls absent; puis le rejette, se frotte les mains, se secoue, s'ébroue, s'époussette, relève la tête, hume l'air. Une sorte de sourire mécanique détend ses traits, lui distend le visage : il se tourne vers sa femme qui, à l'arrière-plan, imite ses mouvements, mais comme en écho vague, lointain, à peine esquissé. Devant le sourire du docteur, elle sourit aussi (toujours en écho silencieux), se lève, vient vers lui. — Un long travail érotique commence. N'ayant rien d'autre à se mettre sous la dent que le docteur, c'est de lui qu'elle tirera sa jouissance. L'actrice devra montrer dans son élan vers lui un mélange de dégoût et de résignation. Dans ses chatteries, ses agaceries, elle laisse transparaître une rage sourde, ses caresses se terminant en gifles, en égratignures. Elle lui tire les moustaches avec des gestes brusques, inattendus, — lui flanque des bourrades en plein estomac, lui écrase les pieds en se haussant vers sa bouche pour l'embrasser.

Vers la fin de cette scène d'amour sadique,

une sorte de marche militaire d'époque éclate, — un homme entre de dos, ayant l'air d'en introduire un autre qui ne sera jamais autre chose que lui. Tant qu'il est de dos, il parle et fait un petit speech d'introduction. Vu de face, c'est un personnage muet, un sujet d'expériences. Mais ce personnage lui-même sera double :

— d'un côté, une sorte de monstre bancal, boiteux, bossu, borgne et louche qui marche en tremblant de tous ses membres,

— de l'autre, Harlequin, beau gosse et qui se redresse de temps en temps et bombe le torse quand le docteur Pale ne le voit pas.

Une voix dans les coulisses, horriblement montée de ton et grinçante, commente les principales situations. Au début du drame, au moment des hululements désespérés d'Isabelle, cette voix se sera élevée, comme si elle sortait de la bouche même du docteur et on aura vu le docteur bondir un instant sur la scène et mimer à voix muette les paroles suivantes, avec la gesticulation qui leur convient :

« AS-TU FINI DE M'EMPÊCHER DE TRAVAILLER ?

ELLE VIENT ! »

puis rentrer dans sa chambre toute rouge.

Les paroles d'Harlequin s'introduisant lui-même sont les suivantes :

« JE VIENS
POUR FAIRE TIRER
DE MOI LA PIERRE
PHILOSOPHALE. »

En augmentant les silences après chaque tronçon de phrase, d'une voix chevrotante et scandée.

Un temps bref après : je viens, — long après : de moi, — encore plus long et indiqué par une suspension des gestes sur : *phale*.

Le ton d'une voix enrouée, rentrée dans l'arrière-gorge et en même temps haut placée : voix d'eunuque enroué.

Ce que voyant (et entendant) les deux personnages du docteur, d'Isabelle se détachent lentement l'un de l'autre.

Le docteur tout tendu dans un grotesque mouvement de curiosité scientifique, comme d'une girafe ou d'un héron, dans un allongement exagéré du menton en avant.

Isabelle, au contraire, éblouie par les apparitions d'Harlequin, prend la forme et l'attitude d'un saule pleureur : elle mime une sorte de danse de l'extase et de l'étonnement; s'assied, joint les mains, les tend en avant dans des gestes d'une timidité charmante et attendrissante.

Cette scène pourra être jouée au ralenti, dans un changement soudain de lumière. Harlequin monstrueux et bancal, tremblant (au ralenti) de tous ses membres, et le docteur (au ralenti) s'avançant vers lui, ivre de joie et de curiosité scientifique, lui mettant la main au collet, le poussant dans la coulisse vers son cabinet d'expériences, — et Isabelle, qui dans un spasme soudain a senti tous les émerveillements de l'amour vrai, s'évanouit au ralenti.

Quelques instants se passent après lesquels on

voit le docteur pousser sur la scène le véritable Harlequin dont on sent qu'il a découvert le stratagème; et s'amuser à lui couper à coups de hache jambes, bras et tête. Isabelle debout et terrifiée dans un coin du décor perd le sens, ses membres l'abandonnent également, mais elle ne tombe pas.

Puis, le docteur, fou de fatigue, s'endort. Harlequin, tombé à terre, retrouve ses bras et ses jambes, et sa tête, et s'avance en rampant vers Isabelle.

Le docteur s'est affalé sur la table et s'est dissimulé en partie derrière le rideau rouge, avec sa tête seulement qui dépasse, et ses pieds ballants. Il ronfle bruyamment. Une scène d'érotisme violent s'ensuit entre Isabelle et Harlequin, avec Harlequin qui soulève la robe d'Isabelle assise finalement au milieu de la scène et glisse les doigts vers la partie appelée dans les affiches de l'époque :

« LA MOTTE ».

Le geste n'est qu'esquissé, car le docteur se réveille, les voit et, dans les coulisses, un énorme rugissement éclate : « OMPH », monosyllabe que le docteur prononce chaque fois qu'il est sous le coup d'une violente émotion.

Harlequin et Isabelle se dépêchent de faire l'enfant, et comme le docteur complètement réveillé s'approche, ils lui montrent un mannequin à sa propre effigie, — qu'Isabelle vient de tirer de dessous ses robes. Il n'en peut croire ses yeux,

mais devant la ressemblance de l'enfant, il s'incline, et tandis qu'Harlequin se cache derrière Isabelle, la scène finit par une embrassade des deux époux.

*

Au moment où ils se dépêchent de faire l'enfant, ils le font avec maintes gesticulations et en se secouant l'un et l'autre comme des cribles.

L'entrée d'Harlequin claudicant se passe en musique, sur une musique claudicante et boiteuse d'époque (une marche militaire, si l'on veut, jouée sur des instruments à vent : trombone, cornemuse, clarinette, etc.).

*

Quand ils sortent l'enfant, un cri s'exhale dans la coulisse :

« LA VOILA ! »

Ce cri pourra être remplacé par un intense sifflement, assez semblable au bruit d'une torpille de tranchée, et finir sur une explosion énorme.

Une lumière intense frappe à ce moment le mannequin, comme si elle voulait le faire flamber.

*

Ce cri de « OMPH » poussé par le docteur est une sorte de rugissement de joie, de rugissement d'ogre. On pourra s'arranger à le placer avec un

sens et une intensité différente à chacune de ses entrées.

*

La phrase :
« AS-TU FINI DE M'EMPÊCHER DE TRAVAILLER ? » etc.,
doit se dire dans un tremblement d'exaspération, en montant terriblement la dernière syllabe du mot « *travailler* », comme un homme hors de lui, et qui s'exalte démesurément.

*

Au moment de faire l'enfant les deux artistes doivent marquer un temps d'affolement pendant lequel ils se prennent, tour à tour et dans un rythme, la tête, le cœur, l'estomac, le ventre, portent les mains à leurs têtes, à leurs cœurs, se prennent par les épaules comme s'ils voulaient se prendre à témoin l'un l'autre de ce qui leur arrive, — et finalement ils se font sauter l'un l'autre en l'air en se servant de leurs ventres comme d'un tremplin et se secouent dans l'espace comme des cribles, dans un geste imité de celui de l'amour.

IL N'Y A PLUS DE FIRMAMENT[1]

MOUVEMENT I

Obscurité. Dans cette obscurité explosions. Harmonies coupées net. Sons bruts. Détimbrages [2] de sons.

La musique donnera l'impression d'un cataclysme lointain et qui enveloppe la salle, tombant comme [3] d'une hauteur vertigineuse. Des accords s'amorcent dans le ciel et se dégradent, passent d'un extrême à l'autre. Des sons tombent comme de très haut, puis s'arrêtent court et s'étendent en jaillissements, formant des voûtes, des parasols. Étages de sons.

Amorces de lueurs dont l'ambiance s'altère, passe du rouge au rose aigre, de l'argent au vert, puis tourne au blanc, avec tout à coup une immense lumière jaune opaque, couleur de brume sale, et de simoun.

Nulle couleur ne sera pure. Chaque teinte sera complexe et nuancée jusqu'à l'angoisse.

Les sons et la lumière déferleront par à-coups avec les saccades d'un télégraphe Morse magnifié, mais qui sera au Morse ce que la musique des sphères entendue par Bach est au *Clair de lune* de Massenet [4].

La scène s'allume.

Sons et lumières se transforment dans les lumières et le vacarme d'un carrefour de rue moderne au crépuscule.

Des gens passent en tous sens, mais des trams, du métro, des voitures, on ne voit que les ombres sur un immense mur blanc. Des groupes mouvants se forment et des dessins apparaissent dans ces groupes, des mouvements divers et contradictoires, comme dans une fourmilière vue de très haut.

Cris de la rue. Voix diverses. Bruit infernal.

Quand un bruit se détache, les autres sautent plusieurs plans en arrière.

Voix.

— Vins. Vitres.
— Bière. Glaçons.
— Le platiné, ma chère... blond mauve... soleil et chair, quoi.
— La main, ose un peu lever la main, tiens!
— Cette lettre, je veux cette lettre.
— Et mon vieux, le visage tout couvert de taches de rousseur.
— Sale cocu!
— Une figure de maladie.
— L'astronome dit que les taches...
— Je n'ai jamais vu un soleil aussi gros.
— Comme l'éclipse de 1912.
— Le blé monte, l'or baisse.
— La poussière couvre tout [5].

Tous ces textes coupés de passages de cris, de bruits, de tornades sonores qui couvrent tout.

Et une voix obsédante et énorme annonce [6] une chose qu'on ne comprend pas.

Elle monte de plus en plus.

Elle a l'air de dire :

Je vous dis que...
J'annonce que...
Voilà ce que j'annonce...
Un grand, un grand, un grand, très,
très grand [7]...

On entend cela comme une grande voix large, étendue, mais dans un rêve [8], et cela recommence indéfiniment jusqu'à la fin de la scène.

Mais bientôt, suivant un rythme qui sera à trouver sur scène, les voix, les bruits, les cris se détimbrent bizarrement, la lumière s'altère, comme par trombes, tout semble aspiré par le ciel : bruits, lumières, voix, à une hauteur vertigineuse, au plafond.

Une femme agite les bras, un homme tombe, un autre tend le nez en l'air comme s'il flairait, un nain [9] venu au premier plan court comme une feuille.

Une hystérique se lamente et fait le geste de se déshabiller. Un enfant pleure avec d'immenses et de terribles sanglots.

— Maman.
— Ah! j'étouffe.
— Qu'est-ce qui m'arrive?
— Espèce de fou!
— Voyou, voyou, sale bandit, à l'assassin!

— Ah! il me déshabille! au secours, il m'arrache la robe, il va me mettre nue!
— Viens, viens, prends-moi, dans la rue, oui, oui, dans la rue... Je suis folle... J'en ai assez.
— Tiens, prends ça, et puis ça, et encore ça, sadique, sadique, sale sadique.
— Oh! la la! Oh! la la! mon cœur, ma gorge, mes poumons!
— J'ai peur, je flambe, je brûle, je saute [10]!

Multiples piétinements, un tourbillon commence.

Les gens qui crient sont tous seuls.

Personne ne les touche.

Immense gesticulation.

Arrêt brusque. Tout recommence. Tout le monde reprend sa place comme si de rien n'était.

Le carrefour recommence à grouiller.

MOUVEMENT II

La scène se couvre de gens qui courent et montrent le ciel du doigt.

— Là, là, qu'est-ce que c'est que ça, non, pas là, là, je te dis que c'est là.
— La tache, tiens, regarde la tache, non mais regarde cette tache [11].

Un vieillard brandit un bâton et crie d'une voix de stentor, comme fou de colère devant une blague trop forte [12] :

— Il est dix heures du soir, est-ce la lune ou le soleil, ça? est-ce la lune ou le soleil?

Un voyou. — C'est la lune, ballot, t'as jamais vu la lune grosse [13]?

Un enfant. — Maman, si la lumière s'en va, est-ce que tu seras aveugle, toi?

Un agent brandit un bâton de circulation qui n'arrête personne.

Une femme l'aborde :

— Monsieur l'agent, si c'est la guerre ou la peste, est-ce qu'on réquisitionnera mon chien?

Bousculade. Les gens se battent pour voir [14] et montent par échelons sur les côtés de la scène.

— Regarde là, idiot, c'est là.
— C'est dans le ciel, le cataclysme est dans le ciel.
— La lune tombe, je te dis que la lune tombe. Tiens, regarde-la, elle se descelle, elle tombe.
— Et qu'elle tombe, et que tout crève.
— Dis-leur d'où vient mon amour, Auguste Séléné.
— Il s'agit bien d'amour [15], la voûte azurée tombe.
— Eh! dis donc, le poète dramatique, ta gueule par là, assez de drame. Du calme. Tas de visionnaires. Au plumard!

Les gens étagés forment deux colonnes de chaque côté de la scène.

Le milieu est devenu sombre quand tous les gens sont montés au milieu de cris, de plaintes, de protestations, d'appels.

— Mais ne poussez pas par là, vous allez me faire tomber.

— Eh! dis donc, tu t'appelles le ciel pour tomber?

— Pas si vite! tu es trop lourde.

— Ah! mon Dieu, c'est donc vrai, mais c'est donc vrai.

Des crieurs de journaux se répandent dans le milieu sombre de la scène [16] en brandissant leurs feuilles.

Ces marchands reprennent en l'éclaircissant la grande voix de rêve qu'on ne comprenait pas :

GRANDE DÉCOUVERTE, DEMANDEZ LA GRANDE DÉCOUVERTE... OFFICIEL! LA SCIENCE BOULEVERSÉE. OFFICIEL! ET IL N'Y A PLUS [17] DE FIRMAMENT. IL N'Y A PLUS DE FIRMAMENT.

— Qu'est-ce qu'ils disent, mais qu'est-ce qu'ils disent, mais qu'est-ce qu'ils racontent?

IL N'Y A PLUS DE PYRÉNÉES, IL N'Y A PLUS DE PYRÉNÉES. IL N'Y A PLUS DE FIRMAMENT. OFFICIEL. SENSATIONNELLE DÉCOUVERTE. LA SCIENCE

BOULEVERSÉE. LES PAROLES DU GRAND SAVANT... IL N'Y A PLUS DE FIRMAMENT.

Un trou de calme, puis de très loin, d'autres voix reprennent avec une nouvelle invasion de crieurs de journaux. On entend le mot Sirius prononcé sur tous les tons et à tous les diapasons de la gamme, qui monte en s'amplifiant.

SIRIUS... SIRIUS... SIRIUS, etc.
LE GOUVERNEMENT RECOMMANDE LE CALME [18].

— Au plumard, tas de visionnaires. Tas de visionnaires, au plumard.
— Mais je ne comprends pas ce qui se passe, mais j'ai peur, mais j'en ai assez, mais je brûle.
— Maman, ça y est, ça y est, je la vois tomber.

Un homme, le journal à la main, descend quatre à quatre la scène.
Le silence s'établit [19]. Il veut lire. Mais des cris, des glapissements, des piétinements reprennent dans un coin, au fond, comme de gens qui arrivent, qui ne sont pas au courant, qui n'ont rien entendu.

— Mais ce n'est pas naturel. Il y a [20] quelque chose qui n'est pas naturel.
— J'ai froid... je tombe.

— Tenez, ça recommence... mais qu'est-ce qu'il y a?

Silence.

Un corps passe sur un brancard. Des gens se précipitent pour voir.

Un homme suit le corps, une femme l'aborde.

— Docteur, est-ce la peste?
— Mais non, c'est...

La réponse du docteur est emportée dans le tourbillon des voix et des cris.

— Mais qu'est-ce qu'ils ont à s'affoler comme ça?
— Je l'ai vue, mon vieux, elle n'est pas tombée, c'était un phénomène magnétique.
— Mais non, mais non, c'est une queue de comète.
— Allons donc, c'est un tonnerre sans foudre.
— Mais non, une foudre sans électricité.
— Idiot!

Silence. L'homme avec le journal à la main s'avance au premier plan.

Il commence [21] à parler. Mais les groupes le masquent, le recouvrent. Tout le monde tourne le dos au public, regarde quelque chose dans le fond de la scène.

La voix d'un haut-parleur couvre tout.

IMMENSE DÉCOUVERTE. LE CIEL MATÉRIELLEMENT ABOLI. LA TERRE A UNE SECONDE DE SIRIUS [22]. IL N'Y A PLUS DE FIRMAMENT. LA TÉLÉGRAPHIE CÉLESTE EST FAITE. LE LANGAGE INTERPLANÉTAIRE EST ÉTABLI.

Joie dans la foule. Les gens sont rassurés [23]. Tout le monde respire. Des rires fusent. La foule s'écoule. Les hommes en reviennent à leurs petits jeux. On pince des femmes qui poussent de petits cris.

Une voix d'homme tout seul :

— Je ne comprends tout de même pas, et puis qu'est-ce que ça peut nous foutre? Est-ce une raison pour tout déglinguer?

L'homme sort.

Il ne reste plus que quelques promeneurs. Des amoureux qui s'essaiment. Un marchand ambulant. Un joueur d'orgue de Barbarie.

Voix.

— Voilà, tu comprends, c'est basé sur...
— Mon vieux, un dégagement de forces colossales!
— Ce n'est pas de la force, c'est de la radiation [24]...
— De la quoi...?
— De l'altération de la matière.
— C'est la fin de tout. On ne dégage pas des forces comme ça. C'est comme si deux

Ceci comme une explication.

mondes rentraient l'un dans l'autre [25].
C'est comme si la terre sautait dans le ciel.

Un homme s'énerve à mesure qu'il parle, des badauds tournent autour de lui et s'arrêtent à peine [26]. Il a l'air d'un bonimenteur de sermons à Hyde Park.

— C'est de l'amour, quoi, tu deviens l'autre et tout est dit! Tu deviens l'astre et c'est comme ça. Tu ne parles pas, mais tout est là. Tout est là avant [27] que tu le dises. Astre et feu. Tu es le feu [28].

Là-dessus un chant lointain et révolutionnaire commence et c'est le

MOUVEMENT III

Et tandis que le chant grandit des personnages patibulaires apparaissent peu à peu et se mêlent aux groupes des badauds et des bourgeois. Des disputes isolées éclatent.

— Fous le camp de là, toi.
— Viens un peu ici et prends ça.

On échange des horions. On bouscule des femmes. Des gifles claquent.

On croit entendre *l'Internationale* [29].

Deux tam-tams entrent dans le branle. L'un caverneux, l'autre très aigu, dissonant.

Sur le rythme des tam-tams on entend un chœur formidable qui croît et dit :

— Tout ce qui s'élève, on l'abaissera.
Tout ce qui s'élève [30], on l'abaissera.

Des gens passent en courant, des femmes affolées courent.

— Ça y est. Ils arrivent.
— Encore!
— Oh! mais ce n'est pas encore fini *(bis)*.
— Eh bien, voilà, tu vois, c'était la Révolution.
— La Révolution? Et Sirius [31]?
— Sirius! Je te dis qu'Ils se révoltent
— Voilà.

Terribles coups de sifflet. Courses folles. Le brouhaha croît. Des agents de police passent et courent, mais en arrière, comme débordés.

Les chants, le vacarme deviennent terribles. La scène peu à peu se remplit d'une sombre population : mendiants, chômeurs, convicts, clochards, prostituées, escarpes, souteneurs, toute la pègre, avec des femmes dépoitraillées, hirsutes qui, d'une voix du ventre ou de l'arrière-gorge [32], chantent plus haut que tout et brament n'importe quoi.

La lumière rougeoyante d'une forêt de torches couvre la scène [33] et boit toute ténèbre et toute autre lueur.

Au milieu des groupes qui avancent, raides, impressionnants, un espace libre se creuse.

Puis un bruit de tambour [34] bizarre couvre tout, bruit presque humain qui commence aigu et finit sourd, et c'est toujours le même bruit; et l'on voit entrer [35] une femme au ventre énorme, sur les parois duquel deux hommes tapent alternativement à coups de baguettes de tambour [36].

Or, les bourgeois qui fuyaient reviennent sur le devant de la scène et sur les côtés de la salle et ils grimpent quatre à quatre les gradins de côté.

Le chœur, le chant de Révolte gagnent un diapason prodigieux, ils se nourrissent et croissent en force, en profondeur, répondant comme une litanie au bruit du ventre frappé.

Le chœur (il scande ses paroles [37] sur un rythme qui se précipite) : Flaireur, que vois-tu, Flaireur?

Le Grand Flaireur :

Je vois la grande pétoche des pantes
et les foies blancs!

Le chœur : Flaireur, qu'entends-tu, Flaireur?

Le Grand Flaireur :

Le tonnerre et les craquements
de la terre qui fout le camp.

Le chœur : Flaireur, que sens-tu, Flaireur?

Le Grand Flaireur :

Le vol, le viol, la maladie [38],
le sang, l'ordure, l'incendie!

Le chœur : Flaireur, que vois-tu, Flaireur?

Le Grand Flaireur :

Le vide, le vide, le vide,
et la fuite des possédants.

Une véritable Cour des Miracles s'installe sur la scène par invasion lente. Des figures déformées, hideuses se glissent, d'abord comme un suintement, une transpiration des bas-fonds. On voit des têtes jaunes, vertes, cadavériques, trop larges ou trop allongées, apparaître, disséminées, et tout à coup la scène en est pleine. C'est une cohue féroce, qui déferle vague par vague, chaque vague amenant une couche nouvelle de terreurs [39]. Étalage d'horreurs. Les têtes deviennent de plus en plus grosses et menaçantes, frappées de stigmates, caractérisant par symboles, en gros traits synthétiques, tous les vices et toutes les maladies.

Chaque sursaut, chaque éructation du chœur sombre amène une vague nouvelle de têtes.

Des corps avancent, sans têtes, avec des bras [40] et des poings énormes, comparables à des béliers, et, sur le milieu de la scène, fait son entrée en triomphe, et porté par une douzaine de Forts-des-Halles armés de crochets, le personnage du Grand Flaireur.

Il a un nez énorme, appuyé sur son poing droit qu'il semble surmonter, et des sourcils broussailleux [41].

Tout à coup, il se dresse seul et on s'aperçoit qu'il est monté sur échasses.

Il parle d'une voix profonde et caverneuse qui semble tout à coup se détraquer et monter très haut.

Les têtes tordues, gigantesques, aux expressions de menaces effroyables, qui ont accompagné son entrée, grouillent [42] et se balancent en tous sens et font cercle autour de lui comme une hideuse garde du corps.

Le Grand Flaireur prononce un discours parlé,

mais dont les fins de phrases se prolongent en écho et aboutissent à des chœurs qui eux-mêmes se terminent en d'insupportables glapissements.

Et pendant qu'il parle, la cohue se presse et devient de plus en plus compacte. On dirait que ses paroles [43] de révolte font naître comme par magie et de façon foudroyante des images de Révolution, avec des groupes qui entrent, surmontés d'étendards, de mâts de navires, de grilles de fer, d'arceaux de portes, et même de murailles de maçonnerie.

La lumière des torches commence, semble-t-il, à bouillir, tourne, change et se met en marche.

Des moteurs d'avions dissimulés en coulisse lancent sur la scène de formidables remous de vent.

Le Grand Flaireur :

M'est avis que ça sent mauvais, les enfants!
M'est avis que ça sent mauvais.

Le chœur [44] : Ça sent mauvais!

Le Grand Flaireur :

Ça se sent mauvais [45] et ça se lézarde
chez les pantes de la société,
et si ça sent mauvais et que ça se lézarde
y'a du bon pour les va-nu-pieds!

Le chœur [44] : Y'a du bon pour les va-nu-pieds!

Le Grand Flaireur :

La terre et le ciel on s'en balance!
La Science,
on n'y comprend rien!
En avant pour la grande re reprise [46].
Du pain dans les ventres de chrétiens!

Le chœur : Le pain dans le ventre des chrétiens [47]!

Le Grand Flaireur :

Allez, car notre faim s'aiguise
de les voir foirer dans leur trou;
c'est quand tout se désorganise
que notre heure est venue, à nous.

Le chœur : Car notre heure est venue, à nous!

Le chant se fond, emporte les paroles, un concert de cris s'élève, où l'on sent la faim, le froid, la rage, où passent des idées de passions, de sentiments inassouvis, de regrets, où émergent des sanglots, des râles de bêtes, des appels d'animaux, et dans ce concert la foule s'ébranle [48] et quitte la scène qui rentre peu à peu dans une nuit vocale, lumineuse et instrumentale.

MOUVEMENT IV

La lumière se rallume sur un autre plan du théâtre, très haut, au-dessus d'un gigantesque pont de fer, coupé court et qui s'avance en surplombant la scène.

Un homme va et vient d'un pas pesant et qui résonne comme le pas d'un scaphandre sur une sorte d'estrade en retrait.

C'est le savant. Devant lui, sur une table, on peut voir d'étranges appareils où des explosions s'allument. La lumière se rallume sur ces explosions et leurs lueurs.

Au-dessous de l'estrade, en contrebas, s'étend une longue table verte.

On entend des voix étouffées, assourdies comme dans une sacristie un jour de fête religieuse ou d'enterrement.

Des groupes de savants font leur entrée, se répandent dans la pièce, gesticulant beaucoup, se penchant les uns sur les autres, se parlant à l'oreille, se prenant par le revers de la veste.

Le savant en haut semble les ignorer et continue à marcher de long en large.

De nouveaux groupes entrent. Presque tous les savants ont des têtes faites correspondant à tous les degrés de la bêtise et de la médiocrité officielles. Ils sont caricaturaux mais sans excès. Et au milieu d'eux des savants avec des têtes normales et très humaines se promènent et ne disent rien.

Bientôt tout le monde parle. Le brouhaha est devenu général, mais ne dépasse pas le diapason d'une conversation ordinaire avec de-ci de-là des éclats de voix, eunuque intellectuel et basse savante. Tout cela donne une impression de mesure et d'écœurante distinction.

Des savants montent sur l'estrade et s'approchent de l'inventeur comme s'ils lui posaient une question.

Une discussion par gestes, pleine de dénégations, s'entame là-haut.

En bas également la discussion s'anime. Le silence se fait dans certains groupes; la parole s'allume dans d'autres. D'un groupe à l'autre le ton est différent, la parole change de mouvement, d'accent, de diapason, de vitesse du débit, etc., etc.

A partir du moment où les savants sont montés sur l'estrade des paroles émergent distinctement.

— Mais, enfin, cher ami, nous sommes effrayés, effrayés.
— Pour moi, je n'y crois pas.
— Mais vous ne pouvez pas aller plus vite que la lumière.
— Le docteur un tel de l'Université de... prétend que...
— Enfin, voyons, expliquez-nous ça.

Ceci d'un groupe à l'autre.

Le savant descend de l'estrade et marche dans les groupes. Il parle et fait des gestes. Les spectateurs n'entendront rien mais les autres savants lui répondent, présentent leurs objections.

— Enfin, nous sommes à tant de milliards d'années de Sirius.
— Mais vous allez faire sauter la boussole.
— ... en tout cas d'un intérêt scientifique prodigieux.
— Oui, mais l'intérêt humain de tout cela.
— En somme vous supprimez l'espace.
— ... multiples utilisations industrielles.
— Mais ce n'est plus de la science, c'est immoral.
— Moi, j'attends la démonstration.

Un savant crie dans l'oreille d'un sourd, il dit qu'il supprime l'espace, la gravitation.

— En tout cas Sirius a répondu.
— Mais de cette façon c'est la fin du monde, jeter des formes comme ça, mais c'est tout déranger, mais c'est un crime, c'est un crime, et ça a déjà commencé.

— Il dit qu'il s'en fout : la science par-dessus tout.

— Rassurez-vous, c'est du bluff, on n'a jamais fait ça, nous n'en sommes pas encore là.

— Oui, oui, heureusement, nous n'en sommes pas encore là. La fin du monde c'est pour les livres. On ne verra pas encore l'Antechrist.

— Et puis, cher ami, avez-vous songé que les calculs...

— Il fait des rêves, c'est de l'utopie.

— Il dit qu'il a trouvé la radiation instantanée.

— Ce n'est pas scientifique.

— La radiation instantanée c'est la fin du cosmos.

— Si vous aviez trouvé cela il faudrait vous arrêter, vous mettre la main au collet tout de suite.

— Justement, la fin du cosmos.

Par moments les voix des savants dans un coin sifflent comme des geais sur des fils télégraphiques, à d'autres croassent comme des corbeaux, à d'autres braient comme des bœufs[49] ou soufflent comme des hippopotames dans une cave.

Le savant. — Le rassemblement moléculaire dans Sirius est de tout. Il fallait mettre en communication ces deux forces : la nôtre et la sienne. J'ai déjà amorcé les signaux. Voilà.

Il se précipite vers ses appareils.

La nuit se fait. Le rideau tombe.

Un grondement d'air brutalement repoussé commence à sourdre. Des sons se ruent, faits des cris de plusieurs sirènes, au point extrême de leur sifflement. Des percussions violentes fusent.

Une froide lueur s'établit partout.

Tout s'arrête.

MOUVEMENT V[50]

DEUX PROJETS DE MISE EN SCÈNE

PROJET DE MISE EN SCÈNE
POUR
LA SONATE DES SPECTRES
de
STRINDBERG[1]

A l'encontre du *Coup de Trafalgar*, cette pièce invite à tous les partis pris. Elle apporte le sentiment d'un quelque chose qui sans être sur le plan surnaturel, non humain, participe d'une certaine réalité intérieure. C'est ce qui fait son attrait. Elle ne manifeste rien que de connu, quoique d'enfoui et de détourné. Le réel et l'irréel s'y mêlent comme dans le cerveau d'un homme en train de s'endormir, ou qui se réveille tout à coup s'étant trompé de côté.

Tout ce qu'elle révèle, nous l'avons vécu, rêvé, mais oublié.

MISE EN SCÈNE

La mise en scène doit s'inspirer de cette sorte de double courant entre une réalité imaginaire, et ce qui a touché un moment donné à la vie, pour la délaisser ensuite presque immédiatement.

Ce glissement du réel, cette dénaturation per-

pétuelle des apparences poussent à la plus entière liberté :

arbitraire des voix qui changent de ton, se chevauchent elles-mêmes, raideur brusque des attitudes, des gestes, changement et décomposition de la lumière, importance anormale accordée tout à coup à un détail minime, personnages qui *moralement* s'effacent, laissant dominer des bruits, des musiques, sont remplacés par leurs doubles inertes, sous forme, par exemple, de mannequins qui viennent prendre tout à coup leur place.

LE SUJET

Premier acte.

Une figure obsédante de vieillard domine cette fantasmagorie. Peu de pièces, autant que celle-là, imposent l'idée des communications du langage avec la réalité invisible qu'il est censé exprimer. Ce vieillard se présente comme un symbole de toutes sortes d'idées inconscientes ou conscientes de vengeance, de haine, de désespoir, d'amour, de regret; et il vit en même temps d'une réalité très concrète. Ce vieillard mis là pour on ne sait quelle mystérieuse besogne de vengeance englobe choses et gens dans toutes sortes de calculs précis, mais à la fin la fatalité l'englobe lui-même. Toute la pièce est d'ailleurs régie par cette fatalité visible dans tout. Les personnages semblent toujours sur le point de disparaître pour céder la place à leurs propres symboles.

Une maison transparente sert de centre attractif à la pièce. Cette maison ouverte se laisse voir

jusque dans ses secrets. Une sorte de salon rond situé au premier étage y prend un sens magique.

Plusieurs personnages tournent autour de cette maison comme des morts attirés par leur dépouille. Ce sentiment d'attraction invincible, d'envoûtement, de magie est oppressant, écrasant.

Des figures accessoires passent :

la laitière,

l'homme de qualité,

la femme de qualité,

concrétisant l'atmosphère de nostalgie et de regret, fixant tel sentiment épars, précisant une idée, comme les notes basses, suspendues, d'un accord.

La maison est décrite avec ses mœurs, ses habitants et leurs manies. On sent que les destinées de tous les personnages se mêlent, sont liées, comme celles de naufragés sur un navire perdu. Toute la pièce est comme un monde fermé autour duquel la vie circulaire est arrêtée par une brisure nette.

Les personnages parlent aux apparitions et les apparitions leur répondent. Mais chacun semble avoir la sienne. Et parfois un personnage flairant l'invisible qui est autour de lui semble avoir à cœur de ne pas demeurer en reste d'invisible avec les autres; et comme à point nommé ses propres spectres accourent, apparaissent, prononçant des paroles de chair étrangement liées avec toutes les parties concrètes du drame.

Le premier acte finit sur un rassemblement brusque d'épouvantes, laissant prévoir le drame qui atteindra son point culminant à l'acte suivant.

DEUXIÈME ACTE.

Au deuxième acte nous sommes dans le mystérieux salon rond. C'est là que la maîtresse de maison tient ses assises sous la forme d'une momie qui passe son temps dans un placard.

Elle a été vaguement la maîtresse du vieux, dans le temps, mais cela n'a plus aucune importance.

Elle évoque ces contes anciens où le personnage le plus inconscient et le plus fou est aussi en réalité le plus lucide et celui qui, comme la fatalité elle-même, a le pouvoir de tout dénouer.

Par l'action de la momie l'effroyable vieillard se dissout et se ratatine jusqu'à devenir une forme grinçante, une sorte d'automate décervelé. Nous assistons au cours de cet acte à une métamorphose magique, par quoi tout change : choses, âmes et gens.

L'étudiant qui voulait entrer dans la maison, la jeune fille qui l'attendait sans le dire, et même en le repoussant, seront réunis.

TROISIÈME ACTE.

L'étudiant et la jeune fille sont face à face. Mais toutes les gênes de la vie, toutes les petites servitudes ménagères, et surtout le boire et le manger, et pour tout dire la carcasse corporelle, le poids des choses, le heurt de ce qui est dur, l'attraction de la pesanteur, la gravitation générale de la matière, les séparent encore. Il n'y a au fond de délivrance que dans la mort.

La pièce finit sur cette pensée bouddhique qui est d'ailleurs une de ses tares. Mais c'est aussi ce

qui peut la rendre claire à cette partie du public à qui l'inconscient pur ferait peur.

D'ailleurs, la mise en scène peut dissimuler le sens religieux de sa conclusion en insistant sur la densité et le relief du reste.

PREMIER ACTE

DÉCORS.

A gauche, en diagonale, la façade ouverte d'une maison dont la hauteur se perd dans les cintres.

Tous les détails indiqués par Strindberg seront représentés en relief avec une importance spéciale accordée à quelques-uns d'entre eux, notamment « l'espion » qui dès le début attirera l'attention par un intense halo lumineux.

La plupart seront plus grands que nature.

A droite, une amorce de fontaine en relief avec peut-être de l'eau véritable qui coulera. Les pavés de la rue monteront dans le fond, également en relief comme dans un décor de cinéma, jusqu'à être coupés par une arête brusque. On pourra voir quelques façades de maisons dans le haut de la rue montante. Sous l'arête on aura la sensation que court de l'eau. Le fond du décor s'ouvrira sur le ciel. Il sera glauque, donnera l'impression de la mer, de l'infini.

BRUITS.

On entendra, grossissant par moments, jusqu'à devenir obsédant, un perpétuel bruit d'eau. Celui de la mer dont les vagues se brisent. Celui de la fontaine qui coule.

Les bruits d'orgue et de cloches, indiqués par Strindberg, souligneront les entrées de certaines apparitions, rempliront les silences.

Il y aura, en plus, le bruit d'un vent qui bourdonnera par secousses, très haut dans l'air, introduisant une impression particulière de solennité, mais sans mugir, comme si l'atmosphère en était largement souffletée.

Le retour du vieux avec les mendiants se fera à grand fracas.

Le vieux commencera ses invocations de très loin, et les mendiants lui répondront sur plusieurs étages. A chaque appel on entendra les béquilles heurter rythmiquement tantôt le sol, tantôt les murs, sur une cadence très marquée. Leurs appels de voix et leurs bruits de béquilles seront ponctués vers la fin des mots par un son bizarre, comme celui d'une langue énorme heurtant violemment l'orifice des dents.

Ce bruit ne sera pas gratuit ni hasardeux, il sera cherché jusqu'à ce que le son voulu soit trouvé.

A la fin, dans le silence retombé, deux mendiants saisissent violemment la petite voiture du vieux et la mènent d'un coup sur le devant de la scène.

(Acte I, page 45 de l'édition Stock, 1926.)

ÉCLAIRAGE.

Éclairage violent, aveuglant, centré sur un coin de la façade, une partie de la fontaine et le milieu de la scène, sur les pavés. Des faux jours éclairent les appartements qui semblent avoir leur lumière

propre. La lumière dans le fond est d'un gris vert, léger et transparent.

DEUXIÈME ACTE

DÉCORS.

Le décor décrit par Strindberg, c'est la maison du début reprise de l'intérieur.

Les murs sont ouverts, découpés, transparents. Ils laissent voir le ciel, l'air, la lumière du dehors mais qui ne se mêlera pas à celle du dedans.

Certains objets indiqués par l'auteur : le rideau, le paravent, prennent une importance démesurée. Ils sont beaucoup plus grands que nature. Les murs intérieurs ne sont indiqués que par leurs arêtes, par plans incomplets.

BRUITS.

Les pas des gens entrant seront agrandis, auront leurs propres échos.

Le vent du dehors se mêlera parfois aux paroles, sous forme d'un bruit bizarre, inexplicable.

Le bruit des béquilles du vieux heurtant la table se répercutera partout.

Tous ces bruits seront choisis de manière à avoir tout leur relief, à dégager leur fantastique quand il le faut, à laisser sur le plan banal et quotidien ce qui doit y rester, et à faire valoir le reste par contre-coup.

Certaines raideurs de gestes, d'attitudes, seront accompagnées par des bruits d'automates, des grincements qui se termineront en mélodies, notamment au moment de la métamorphose, quand la

momie change le vieux, et que la laitière, invisible pour tous, sauf pour lui, lui apparaît. A ce moment d'ailleurs se manifesteront d'autres artifices de mise en scène qui seront indiqués dans la partie des éclairages et du jeu général.

ÉCLAIRAGE.

Égal partout, dans la pièce d'avant, quoique d'une couleur un peu forcée, un peu plus lourde que la normale et sans qu'aucune lampe de couleur puisse la motiver.

La pièce verte du fond sera éclairée par une lumière venue d'en haut comme dans certains décors du Musée Grévin, mais qui n'éclairera pas également toute la pièce. Cette lumière sera d'un vert très doux, presque blanc.

Elle frangera la partie gauche du paravent situé vers la droite, et laissera dans une ombre relative la gauche et le fond de la pièce.

La lumière du dehors saisira un détail de tour, de toit ou de clocher, très loin.

Au moment de la métamorphose, la lumière du dehors, s'intensifiant jusqu'à l'éblouissement, pénétrera par les fenêtres, par les murs transparents, semblant chasser l'éclairage propre des deux pièces.

Cette lumière entrera avec un bruit de vibration atroce, amplifié jusqu'à en devenir insupportable, déchirant. Ce bruit ne durera d'ailleurs que quelques secondes et il sera cherché par tous les moyens possibles jusqu'à avoir exactement l'ampleur et le diapason voulus.

Dès le début de l'acte, « l'espion » dégagera un halo un peu plus étendu qu'à l'acte précédent et

prenant toutes les parties sombres du spectre solaire.

Le bruit et la lumière s'éteignant tout à coup laisseront voir à côté de chaque personnage une sorte de double habillé comme eux. Tous ces doubles pleins d'une immobilité inquiétante et figurés, du moins pour quelques-uns d'entre eux, par des mannequins, disparaîtront lentement, en boitant, tandis que tous les personnages se secoueront comme réveillés d'un profond sommeil. Cela aura duré environ une minute.

TROISIÈME ACTE

DÉCORS.

Tout le décor sera bâti en somme sur l'éclairage qui sera irréel sans avoir rien de trop conventionnellement féerique.

Le devant de la scène sera occupé par une sorte de kiosque hindou à colonnes transparentes, en verre ou en toute autre matière, translucide dans toute son épaisseur.

Des plantes vraies ou artificielles mais non peintes occuperont tous les recoins. Des éclairages perdus seront disséminés dans les feuillages, la plupart partant de bas en haut.

Le décor sera orienté de droite à gauche, à partir du devant de la scène jusque dans le fond. A gauche et au fond se dressera le petit salon rond qui sera séparé du devant de la scène par une grande glace semblable à celles des vitrines des grands magasins, de sorte que tout ce qui se passera derrière sera plat et comme déformé dans

de l'eau et surtout qu'aucun bruit n'arrivera de cette partie de la scène. A droite et au fond le décor sera libre. D'ailleurs tout ce décor n'occupera que la profondeur du premier plateau.

ÉCLAIRAGE.

L'éclairage du salon rond sera égal, jaunâtre, répandu partout. Au premier plan et dès le début de l'acte la lumière sera distribuée de façon à former un cercle sur les bords duquel tout sera déformé comme à travers un prisme et au centre se trouvera une trouée telle que l'image du salon rond puisse apparaître au travers.

Ce cercle occupera toute l'étendue de la scène de haut en bas et de gauche à droite.

A la fin de l'acte tous ces éclairages disparaîtront et feront place à l'éclairage du plateau du fond au-dessus duquel se manifesteront les reflets de *l'Ile des Morts*.

L'apparition de *l'Ile des Morts* se fera de la façon suivante :

Une maquette en relief représentant *l'Ile des Morts*, de Böcklin, soumise à l'action d'un éclairage intense sera disposée devant une glace placée sur le plateau du fond. Ce plateau sera maintenu à un niveau plus bas que celui de la scène.

Et, suivant un procédé autrefois très employé au théâtre, l'image virtuelle de la maquette devra être projetée en l'air sous forme de reflets à quelques mètres au-dessus de la maquette réelle, de façon à être vue de la scène et nettement perçue par le public.

Puis l'ascenseur montera de manière à projeter

avec une grande lenteur, au-dessus de lui, l'apparition de *l'Ile des Morts*.

On pourra ajouter l'image d'une femme de cire étendue sur un grand lit rouge, sous une sorte de cloche de verre,

ou le mannequin d'un vieillard à béquilles se déplaçant dans l'obscurité à condition que cette apparition de mannequin puisse être réglée avec toute la précision et tout le tact voulus.

Il n'y aura à ce moment comme éclairage, à part les reflets virtuels de *l'Ile* dans l'air noir, qu'un point lumineux se déplaçant sur une partie du mannequin mouvant.

BRUITS.

On n'entendra aucun bruit.

Les pas seront feutrés. Les voix devront avoir l'air de s'élever dans du brouillard.

Il n'y aura d'autre bruit que celui de la musique de la fin qui devra être cherchée sur des instruments spéciaux : viole, etc.

LE JEU

Le jeu des acteurs suivra les oscillations de la pièce, la diction toujours nette et précise ne tombera jamais dans la psalmodie; ce qui ne veut pas dire qu'elle s'interdira tout lyrisme, loin de là.

Les décalages du réel à l'irréel y seront marqués soit par des glissements lents, soit par des sautes brusques. Les personnages changeront brusquement de ton, de diapason, quelquefois de voix.

L'étudiant jouera d'un bout à l'autre de la pièce

comme un homme mal réveillé et qui, quand il touche la matière solide d'une impression, d'un sentiment, y touche comme un homme qui le ferait par procuration.

Le Vieux évitera l'habituelle composition du vieux de théâtre, tremblotant, bêlant et qui parle avec une petite voix grinçante, de la gorge.

Il aura au contraire un ton très net, quoiqu'un peu plus élevé que la normale, signe de sa grande assurance, qu'il a conscience de parler au-nom-de ce-qui-l'inspire.

Chez la momie les décalages de ton seront extrêmement brusques. Mais sa voix quelques instants avant la métamorphose prendra d'étranges rappels de douceur et de jeunesse.

La jeune fille parlera toujours avec une immense douceur, une sorte de résignation. Sa voix, qui ne psalmodiera jamais et précisera tout, sera par instants à peine posée. Elle s'écoutera elle-même plus encore que les autres personnages.

Le jeu sera dans l'ensemble assez lent comme sens, quoique lié et mouvementé afin d'éviter la monotonie. La monotonie sera évitée par le relief général, l'absence de jeu entre les répliques, sauf quand ce sera absolument nécessaire, mais alors l'intervalle sera marqué avec insistance. Le jeu devra donner par moments l'impression du ralenti de cinéma, surtout pour certains personnages qui se déplaceront à petits coups de façon presque imperceptible; et cependant ils seront arrivés à leur place sans que nul ne s'en soit aperçu. Une grande harmonie sera cherchée dans les gestes, dans les rapports des mouvements qui plus encore

que dans *le Coup de Trafalgar* seront fixés et ajustés comme dans une mécanique bien remontée.

Le personnage de la cuisinière sera figuré par un mannequin et ses répliques lancées d'une voix énorme et monocorde par plusieurs haut-parleurs de façon à ce que l'on n'en puisse discerner exactement la source.

Au moment de la métamorphose tous les personnages se figeront pour quelques instants dans une immobilité absolue.

Au dernier acte les acteurs ne bougeront presque pas. Ils sembleront rechercher leurs gestes, leurs paroles, auront l'air de compter leurs pas comme des gens ayant perdu la mémoire.

A la fin seulement pour lancer son invocation à la mort l'acteur retrouvera sa force, sa consistance, une voix bien en chair.

PROJET DE MISE EN SCÈNE
POUR
LE COUP DE TRAFALGAR

drame bourgeois en 4 actes
de
ROGER VITRAC [1]

LA PIÈCE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Bien qu'intitulée drame bourgeois, cette pièce n'est bourgeoise que par les personnages qui s'y meuvent : leurs idées, leurs petits calculs, leurs appétits mesquins, etc., par son cadre,

mais à chaque instant, les circonstances troublent l'ordre établi, bouleversent ces petites vies, introduisant sur la scène le souffle de l'Époque, ouvrent une fenêtre sur l'Histoire, sur la Vie.

De plus, les actes de ces personnages, les événements auxquels ils sont mêlés nous sont montrés sous plusieurs angles et dans tous les sens. Les personnages vont jusqu'au bout de leurs impulsions, de leurs pensées. Ils atteignent par là à cette vérité générale qui est le but même du théâtre, tout en demeurant extrêmement typés et marqués par leur temps. Le langage est direct,

violent, d'une sincérité effroyable, il met tout son soin à ne rien omettre de la vérité la plus secrète, la plus cachée. Les personnages arrivent parfois comme de véritables apparitions. Ils font exactement ce qu'ils pensent. Ils ne savent rien se refuser.

LE SUJET.

Les aventures d'un escroc à travers les bouleversements actuels :

l'Avant-guerre,
la Guerre,
l'Après-guerre.

La pièce débute dans une loge de concierge, dans laquelle défilent les types les plus caractéristiques du bas peuple de ce temps.

L'escroc constitue une sorte de figure attractive autour de laquelle tournent tous les personnages de la pièce : les femmes, les jeunes d'abord, puis les autres, et leurs hommes par contre-coup.

Ce mouvement de gravitation morale est sensible dans le ton général de la pièce, dans son atmosphère, son mouvement, ses rythmes, etc. Les personnages injectés, comme gonflés d'un magnétisme étranger, vivent d'une vie artificielle, surajoutée à la leur, mais brillant d'une incandescence anormale et très propre aux hallucinations et fantasmagories éphémères du théâtre. L'escroc, arrêté, retiré de la circulation, les personnages se dégonflent, retombent, l'ennui de la vie et le sentiment d'une fatalité écrasante recouvrent tout.

Comme personnages évoluent :

l'escroc,

sa mère, riche bourgeoise que tout affole et qui

ne sait pas trouver de milieu entre le rire et les pleurs,

la concierge,

sa fille, prise dans le magnétisme du bel aventurier,

une jeune sage-femme,

une courtisane,

le mari de la concierge, personnage doux et hanté,

l'expert en écritures, spécialiste de faux.

Mais les personnages, à travers les tableaux, refluent, se renouvellent, tous brillant par un côté psychologique absolument déconcertant.

Toutes les femmes, les femmes surtout, sont détournées, trompées, livrées par l'escroc; et sa mère est sa principale victime. C'est elle que l'on retrouve, à la fin de la pièce, après tous les déboires de la guerre, installée dans la loge de la concierge et devenue concierge à son tour.

DÉCORS

PREMIER ACTE.

Le premier acte se passe dans la loge d'une concierge, avec pour fond un escalier qui se perd dans les cintres. Il nous présente un certain nombre de personnages et situe le drame à la veille de la guerre.

Plusieurs coups de théâtre marquent cet acte-là jusqu'au coup de théâtre final de la guerre annoncée par l'expert en écritures au moment du baisser du rideau.

DEUXIÈME ACTE.

Chez la mère de l'escroc.

Un salon bourgeois quelconque. Mais dehors le 14 Juillet bat son plein. C'est la nuit. Les pétarades et les feux d'artifice n'arrêtent pas. Tout le tableau est ponctué de chants, de cris, de musique, de fanfares, de danses. A chaque instant, des feux de Bengale illuminent la pièce, approfondissant la scène, montrant toute l'étendue de la nuit dehors, découvrant des perspectives fulgurantes de toits, de façades, de fenêtres éclairées, de rues mêmes serpentant dans des hauteurs.

L'escroc fait miroiter à ses dupes l'existence du trésor de Tout Ankh Amon [2] (un trésor avant la lettre et qui n'était à cette époque pas encore découvert). Et fixe un rendez-vous à la fille de la concierge pour le soir même à la Gare de Lyon. On sent qu'il la livrera. On voit dans le fond briller à travers une baie vitrée la salle à manger tout illuminée pour le repas de famille.

Au deuxième tableau du second acte, c'est le repas de famille. Chaque personnage extériorise son caractère. L'atmosphère est horriblement lourde. Ce repas sent le départ, l'adieu. (Le repas d'adieu des Girondins!!!) La sœur de l'escroc ayant brûlé une moitié de sa chevelure entre tout à coup avec un turban. L'irritation et une sorte d'anxiété venues de cet acte gratuit, un air de solennité, un sentiment de pesanteur générale figent les paroles, éteignent les gestes. Des silences passent comme du vent.

TROISIÈME ACTE.

C'est la guerre. Nous sommes dans les caves de la maison pendant une alerte de Gothas. Les personnages confrontent leurs peurs. On entend par moments une respiration inexplicable qui prend une importance démesurée. Toute la scène est ponctuée par l'alerte des Gothas, les refluements de la foule dans la rue. En haut, les hululements [3] de la sirène, les trompes des pompiers, les éclatements des bombes et leur flamboiement à travers les soupiraux.

A la fin, une femme que personne n'avait vue sort d'un recoin obscur : c'est l'escroc, — qui a déserté et se dissimule habillé en femme, — qui dormait dans un coin de la cave.

QUATRIÈME ACTE.

Le quatrième acte [4] débute par un coup de théâtre. Nous sommes dans une chambre d'hôtel quelconque. Dès le début de l'acte, la police envahit la pièce, l'escroc est arrêté. Tous les personnages comme ahuris, éblouis par la vie devant laquelle ils vont rester seuls, se défont, retournent à leurs petites préoccupations, ont l'air de se dissoudre. La pièce finit sur un point d'orgue, après un dernier mouvement brusque. Le rideau tombe soudainement.

Cette pièce est moderne par l'accentuation particulière donnée aux personnages,

par une insistance sur le côté aigu, suspendu, lancinant de leur psychologie.

Elle est moderne encore parce qu'elle pose, de manière à insister sur leurs aspects les plus brûlants et les plus menaçants, un certain nombre de problèmes d'actualité :

« patriotisme, bourgeoisie, prolétariat, révolution, liberté, désertion en temps de guerre, etc., etc. ».

Cette actualité multiple,
d'esprit,
de forme,
de faits,
peut faire de sa représentation un véritable événement.

Ce pourrait être une date dans l'évolution du théâtre français.

D'autant plus que les personnages ne mâchant pas ce qu'ils pensent, toutes les idées actuellement soulevées au milieu de notre société en plein désarroi et en pleine décomposition, sont émises sans parti pris sur la scène, sans que l'auteur prenne position.

Elle peut créer dans le public les mouvements les plus vivants et les plus contradictoires. L'empêcher de demeurer indifférent aux idées émises, à cause des personnages qui les incarnent, tout en se gardant de dépasser la mesure, et en évitant de le partager en deux camps.

Voici à peu près la pièce, non seulement telle qu'elle est, mais telle que je la vois et qu'elle sera mise en scène avec l'accentuation qui m'est propre.

Voici maintenant les *moyens matériels* de cette mise en scène :

PREMIER ACTE

DÉCORS.

Une loge de concierge typique. A gauche, premier plan, fenêtre donnant sur la rue. Au fond et à gauche, une sorte d'alcôve ou de renfoncement très étroit avec un lit de bois à grand édredon rouge.

Au milieu, et légèrement en avant, sur le renfoncement, cheminée avec glaces. A droite et au fond, dans un pan de mur oblique, cloison vitrée avec porte donnant sur l'entrée de la maison. Sur la droite, et au premier plan, un meuble quelconque, buffet ou armoire, vu de dos, indique l'existence d'un mur.

D'ailleurs tout le décor, sans tomber dans l'irréalisme de ceux de *la Sonate des Spectres*, sera comme taillé dans une immense muraille. La scène apparaîtra dans le découpage d'un mur, non pas peint, mais découvrant sur une de ses arêtes son épaisseur véritable, comme dans certains décors de cinéma.

Dans l'entrée de la maison, on découvrira l'amorce du grand escalier, mais le plafond de la loge n'atteindra pas toute la hauteur du cintre; et l'on pourra voir dans le fond l'escalier, poursuivant son ascension, se montrer au-dessus du décor jusqu'au palier du premier étage qui sera indiqué par une plate-forme avec balustrade et une porte ouvrant sur cette plate-forme, et une nouvelle amorce d'escalier se perdant dans les hauteurs du théâtre.

ÉCLAIRAGE.

Trois éclairages se partageront simultanément le décor :

1° Au fond, l'éclairage diffus et poisseux de l'escalier, venu d'en haut, prenant le bord de la rampe et des marches, éclairage grisâtre, cendré, tombant droit.

2° L'éclairage blafard, dur, vaguement bleuté de la rue, prenant toute l'entrée, éclairant la scène à contresens comme si la porte de la maison était du côté du public.

Cet éclairage ne pénètre pas dans la loge de la concierge,

3° qui n'est éclairée que par la lumière venue de la fenêtre de gauche. L'éclairage indique le jour finissant, la fin de l'après-midi, vers le coucher du soleil. Vers la fin de l'acte, la lumière se décompose, verdit, prend l'ampleur de certains éclairages orageux, quand la lumière masquée pendant quelque temps déborde comme un coup de vent de dessous un énorme nuage.

Les trois éclairages seront brisés par des écrans, de manière à ne pas se mélanger.

Ils occuperont chacun leur place jusqu'à *l'unification* de la fin où l'éclairage orageux de la rue dominera tout, s'introduira partout.

BRUITS.

Dès le début de l'acte, un bruit de fond sera trouvé, cherchant à manifester la présence constante de la vie dehors. D'une manière générale, un des buts de cette mise en scène sera de briser l'arbitraire du silence au théâtre.

Tous les bruits d'une rue, modérément mouvementée, seront reconstitués, les plus significatifs choisis et placés à point nommé, bien que rien de semblable n'ait été indiqué dans le texte de l'auteur.

Et avec les bruits de la rue, quelques-uns des bruits intérieurs d'une maison (piano, porte qui se ferme, pas dans les escaliers, robinet qui coule, seau que l'on dépose brusquement à terre, chat qui miaule, enfant qui crie, gens qui se disputent, gammes, arpèges, etc.,) quand cela apparaîtra nécessaire.

DEUXIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU.

Un salon bourgeois ordinaire, fenêtre au fond et à gauche. A droite, baie vitrée; à droite, premier plan, la porte de l'escalier en dehors du décor avec une amorce de cet escalier.

Tout le décor ici *se passe plutôt dehors que dedans*. Le salon est quelconque, mais tout le spectacle et toute l'animation sont dans la rue.

Plus encore que dans l'acte précédent, les bruits d'une rue au 14 Juillet seront reconstitués avec un soin minutieux, toujours avec ce fond de bruits qui est ce qui manque le plus au théâtre et fait apparaître ridiculement exigus et grotesques les bruits et les cris poussés dans la coulisse. Plus qu'exigus : secs, détachés, sans liaison, commençant et finissant avec une brusquerie comique. C'est exactement ce que je voudrais éviter au théâtre en général, et pour commencer dans cette mise en scène.

Les bruits seront choisis, placés dans des silences significatifs. Ils auront en eux-mêmes un rythme. Ils seront construits : toute voix, toute rumeur aura sa place, son importance, s'intégrera dans un tout.

De plus, ces bruits auront toujours toute l'ampleur désirable : on n'essaiera pas de reproduire avec dix figurants le bruit d'une foule de cent mille hommes.

On se servira pour cela des bruits réels enregistrés sur disques et dont on réglera à son gré l'intensité et le volume par le moyen d'amplificateurs et de haut-parleurs distribués dans tous les endroits de la scène et du théâtre.

L'emploi du disque a l'avantage de produire un bruit égal toujours réglé et arrivant à point nommé et dispense de compter avec le plus ou moins d'entrain des figurants ou les caprices des machinistes. D'ailleurs, de toute façon, les bruits de coulisses seront toujours réglés et écrits comme une véritable partition musicale, de manière à ne pas risquer de se décaler et à ne rien perdre ni de leur précision ni de leur intensité à travers quelque nombre de représentations que ce soit.

Comme dans le décor précédent, le plafond du salon n'atteindra pas les cintres et permettra à une partie du décor de la rue de transparaître au-dessus et de découvrir une perspective de maisons et de rues construites en relief et sur une seule face comme un décor de cinéma. Le décor laissera voir une partie de rue avec un pont métallique et des échafaudages de maisons à l'imitation de certains tableaux de primitifs.

Le tout calculé pour donner l'impression de l'éloignement et de la perspective vraie.

A la fin du tableau, les personnages quittant le salon passent dans la salle à manger.

Le changement se fera sans interruption à la faveur d'une explosion de feu d'artifice qui remplira la scène d'éblouissements et de fumées.

Les personnages ayant passé et s'étant installés sur le plateau du fond, celui-ci remontera dans les cintres, passera au premier plan et redescendra à l'avant-scène tout monté, et les personnages déjà installés, en train de rire, et comme se remettant d'une émotion, quelques-uns par exemple entourant une femme qu'ils éventent et à qui l'explosion du dehors a communiqué une sorte de syncope, de peur et de rire.

Ces montées et descentes de décors se feront naturellement à découvert, sinon elles n'auraient aucun intérêt.

Deuxième tableau.

Dans le deuxième tableau du second acte, nous sommes en plein dîner familial. Les bruits de la rue se sont éloignés. Les rires intérieurs sonnent faux. Tout est à l'atmosphère! Certains détails objectifs insisteront sur l'éloignement des bruits extérieurs, l'importance accrue des bruits intérieurs et en indiqueront le parti pris.

C'est dans ce tableau que la femme au turban entre tout à coup et vient prendre sa place à table. Son entrée n'a rien que de très normal :

Une femme s'est brûlé la moitié de la chevelure, le hasard fait que sa tête en semble exac-

tement divisée en deux, elle s'est arrangé un turban pour dissimuler les dégâts de la brûlure. La mise en scène par des temps, par un certain silence, par les mouvements des convives, par un bruit de fourchettes sur une assiette ou sur un verre, dégagera sans insister, avec toute la discrétion, mais aussi toute l'importance voulue, le sens symbolique de sa venue.

TROISIÈME ACTE

Le troisième acte n'a qu'un seul tableau.

Le décor représente une cave semblable à beaucoup de caves avec des soupiraux à droite et à gauche dans le haut. Le décor est disposé en diagonale. Le fond de la scène est occupé par un angle. Mais cet angle est dissimulé par une avancée de murailles constituant les assises mêmes de la maison. Entre cette muraille et l'angle du fond se trouve une sorte de réduit dissimulé à son tour par des caisses, des barriques recouvertes par un rideau.

Des deux côtés de la scène, la muraille s'abaissant en zigzag montre son épaisseur.

Le plafond de la cave est de hauteur inégale. Une partie est tout juste à hauteur d'homme. Une autre oblige les gens qui s'y abritent à s'y tenir couchés horizontalement.

Au-dessus du plafond de la cave et dans un seul sens du décor, mais vers le milieu et dans le fond, s'étagent des façades de buildings des deux côtés d'une rue. On verra à chaque explosion

de bombe des gens affolés traverser la rue en courant et s'éparpiller des deux côtés, en l'air!!!

BRUITS.

Dans ce décor comme dans les autres, les bruits de coulisses seront réglés avec la plus grande minutie et de manière à avoir toute l'ampleur et toute la véridicité désirables, et à ne pas changer d'une représentation à l'autre.

Il faudra sans doute employer encore les disques et le haut-parleur, sauf pour les explosions des bombes.

Et les bruits de voix, les pas, les cris, le piétinement affolé, les explosions des bombes, les appels de sirènes, les trompes des pompiers, les fulgurations des phares, les fumées, un vent brusque, tout cela sera ÉCRIT et réglé comme une musique.

La cave donnera la sensation d'une intense agitation. Les gens mangeront, parleront, s'appelleront, riront et pleureront par groupes. La scène sera éclairée par des bougies et des lanternes avec simplement par le haut des soupiraux la lumière diffuse et sombre de la rue. L'éclairage de la rue fera opposition comme sur certaines eaux-fortes avec celui de la cave. Il portera une partie brillante dans le haut avec des bas côtés d'ombre.

On entendra de temps en temps dans un fond de bruit perpétuel, et très lointain, la musique inexplicable d'un accordéon ou l'écho d'un chant répondant de très loin aux disputes et aux plaintes de la cave en bas.

QUATRIÈME ACTE

Cet acte sera celui contenant les touches les plus justes et les plus brutales.

Cependant il finira en mineur, comme l'écho d'une dispute qui s'éteint. Le décor représentera une chambre d'hôtel imprégnée d'une lumière triste, froide. La lumière d'un jour de pluie à Paris.

Porte à gauche, plutôt vers le milieu, fenêtre à droite au premier plan, c'est-à-dire donnant sur la salle. Meubles pauvres, toilette avec ustensiles usés. Les recoins des murs et des plafonds sont sales, affreux. Une carpette très sale traîne à terre, le lit laisse voir un couvre-pied déchiré.

ÉCLAIRAGE.

La lumière demeure égale d'un bout à l'autre.

BRUITS.

Un fond de bruit occupera tous les silences comme dans les autres actes, mais ce fond de bruit traduisant les rumeurs d'une rue de Paris déferlera par moments avec une violence accrue. On entendra des autobus à plusieurs reprises ébranler de très près le sol et les vitres.

Les cris dehors seront nombreux. Des cris clairs de camelots se feront entendre, se dégageant avec une grande netteté. On aura l'impression que la vie reprend le dessus, la vie anonyme dans laquelle les personnages s'effacent.

La pièce finira sur un point d'orgue, avec un

bruit violent s'arrêtant tout à coup, suspendant tout pendant que le rideau tombe.

Puis un silence, suivi d'un nouveau bruit, mais moins violent, qui s'éteindra peu à peu.

On pourra voir, si l'on veut, dans la hauteur du décor, le décor de la rue avec les buildings monter peu à peu et se dégager dans une lumière dure et froide de plein jour.

LE JEU

Les acteurs joueront vrai, sans aucun parti pris pour cette pièce, ni dans la diction ni dans la pantomime.

Cependant, contrairement aux conventions du boulevard, le naturel des intonations et des gestes sera volontairement monté d'un ton, dégagé et comme mis en exergue.

Toute stylisation sera systématiquement rejetée. Ce qui n'empêchera pas le naturel des personnages d'obéir à une certaine logique d'exception.

Tous les personnages d'une psychologie peu commune que contient cette pièce trouveront pour s'exprimer un ton d'un naturel peu employé, enfoui et comme oublié, mais aussi vraisemblable et aussi réel qu'un autre.

Sans rien tuer de la spontanéité propre à chaque acteur, le ton des voix, la gesticulation, les mouvements d'ensemble, seront calculés pour obéir à un rythme où tout prendra sa place.

La mise en scène étayant la pièce fonctionnera comme une machine bien montée. Et tout, de l'ensemble aux moindres détails, s'y répondra. Les évo-

lutions des personnages, leurs entrées et sorties, leurs heurts, leurs croisements seront réglés une fois pour toutes avec une précision méticuleuse qui prévoira si possible jusqu'au simple hasard. On lui fera sa place au début pendant le travail des répétitions au lieu de la lui faire à la fin. Voilà tout.

Mais une fois la mise en scène réglée, et réglée de manière à laisser une marge aux réactions journalières des acteurs, comme aussi à celle du public, tout devra s'y conformer.

NOTES
sur
LES TRICHEURS
de
Steve Passeur

LES TRICHEURS [1]

La terrible et la réconfortante insatisfaction de Luckmann qui en Amour se méfie au fond non seulement de la lassitude de son antagoniste, mais des siennes,

la peur de cette satiété qui vient du simple accomplissement, de la réalisation, de l'usage, du fait d'utiliser quelque chose, d'en profiter, qui tue l'image, épuise le secret.

Il cherche le moyen de se faire aimer d'une belle femme parce que lui la désire d'abord, mais en plus il l'aime sans doute,

il a réfléchi au problème de la nature, de l'essence de l'amour, à la question de savoir jusqu'à quel point il se sépare de l'accomplissement physique, il se détache de l'acte sexuel,

il veut donc que cette femme l'aime, mais non comme on désire quelqu'un un seul soir.

Mais l'aime comme quelqu'un d'intoxiqué, d'empoisonné par une image, et d'une de ces intoxications qui durent toute une vie,

elle l'aimera donc parce qu'il est formidablement intelligent.

Or il sait qu'elle continuera à être habitée par ses sens, à être tiraillée par les attractions physiques diverses qu'elle peut éprouver pour tous les hommes et qu'en conséquence la fidélité est impossible,

il sait aussi que s'il l'a intriguée et passionnée par son intelligence, pour elle au point de vue de l'amour le problème de l'intelligence n'est pas résolu, je veux dire qu'elle ne saura jamais, elle, en quoi l'amour consiste et s'il est plus fait de sensualité et de volupté physique que d'admiration intellectuelle,

il veut donc voir jusqu'à quel point cette sensualité, en cohabitation avec un autre homme beau, devient pour elle tout l'amour et résorbera son image à lui, l'esprit follement pénétrant et admirable.

*

Pour moi, nous avons affaire à un amant en lutte avec la réalité absolue de l'amour et en tout cas à sa recherche et qui se trouve parfaitement décidé à ne se contenter de rien de ce qui pourrait paraître une imitation de cette réalité.

Formidable tension d'esprit de cette pièce dont l'aspect peut flageller un public peu habitué à fréquenter ces régions-là.

Donc Luckmann veut voir ce qu'elle a dans le

ventre, il l'épuise et la vide, mais il veut la vider *par le fait* afin ensuite de n'avoir pas de remords.

Pièce donc prodigieusement intelligente où un personnage au moins décide de ne pas se payer de mots, s'est mis en tête d'aller pour une fois dans la vie au bout de la solution d'un problème d'ordre intellectuel en fin de compte.

Il se méfie de la femme d'une part, mais de lui aussi : il a peur des confrontations du lit, qu'elle le trouve inférieur à sa tâche, etc., et lui de détruire un certain idéal par la possession.

Mais ce qui est bouleversant par-dessus tout, c'est sa persévérance.

Cette persévérance qu'il met à ne pas céder, à demeurer dans la ligne *intellectuelle* et non sensuelle du problème et de l'opération qu'il s'est imposé de mener à bien.

Qu'est-ce qui lui a donné l'idée de son système?

La notion des difficultés qu'il y a à se faire aimer, étant laid, d'une femme belle et sensuelle.

Qui lui a donné l'idée de tirer des conséquences intellectuelles extrêmes du problème tel qu'il était posé : mais comment était-il alors posé?

Ce monstre pour beaucoup incompréhensible est donc une sorte d'affamé d'absolu, il ne veut pas qu'on lui gâte son image d'Agathe.

De plus il n'a pas été sans sentir, percevoir

comme tout le monde ce qu'il y a de mystérieux pour un homme intelligent dans une attraction qui le pousse vers une femme très inférieure à lui, qui n'a donc pas pu l'attirer par son esprit et qui l'attire donc par quoi?

Par les sens, bien sûr.

Mais cela ne suffirait pas à expliquer l'amour, alors quoi?

Parmi toutes les questions celle-ci passe au premier plan, celle de l'identité de l'amour, identité comme pour une carte d'identité, n'est-ce pas?

*

Moi, je vois cette pièce comme le fait d'un type qui se serait dit (il s'agit du personnage de la pièce appelé Luckmann), qui se serait dit :

Ah, c'est comme cela, on ne vous tient que par le cu, et quand quelqu'un vous tient par là, il suffit qu'un autre se présente et vous donne l'impression qu'il pourrait lui aussi vous tenir par là à sa façon pour que vous lui cédiez.

Il n'y a pas de fidélité possible, donc pas d'unité, identité, continuité possible, donc pas d'amour.

Je m'en vais faire cesser cela en vous *inquiétant* terriblement, en vous donnant le sentiment d'une réalité spirituelle que vous ignorez, d'une réalité différente de votre réalité de sens.

Et par le fait même je m'en vais, moi, me prémunir contre mes désillusions personnelles possibles, contre le fait d'avoir galvaudé mon idéal en l'utilisant,

et aussi contre la satiété.

*

Une chose, extrêmement importante dans la pièce, et que la mise en scène alors devra se charger d'évoquer, c'est là ce qu'elle aura à faire même de plus objectif, de plus net, déterminant,

est l'entrée d'Arlette,

qui vient rôder autour d'Agathe pour voir comment peut être *physiquement* cette chose *idéale*, cette espèce de réalité spirituelle fabriquée par Luckmann et par laquelle il se sauve des contingences de l'autre.

Il y a un transfert en somme, un transfert spirituel.

Luckmann est assez intelligent pour savoir qu'avec les meilleures intentions du monde son amour serait gâché par la réalisation.

et 1° il se met tout d'un coup à y attacher assez d'importance pour le transposer idéalement,

(Voilà d'ailleurs le grand point de la pièce :

Pourquoi cette importance?

Et quand lui est-elle apparue si importante?

Est-ce à l'usage ou dès le début et qu'est-ce qui lui a donné ainsi l'idée de persévérer?)

et il prend un jour le parti de ne JAMAIS le réaliser.

Il en fait donc une idole intérieure dont il vivra.

C'est pour cela que la scène de l'inspection d'Arlette doit être extrêmement importante et *réussie*,

elle doit plus qu'une autre donner la sensation d'une présence.

C'est l'histoire d'un homme, pour résumer grossièrement, qui, excédé des luttes de l'amour et de ses déceptions extérieures et grossières, se décide à se créer une réalité intérieure et il s'y décide, sachant qu'il pourrait avoir cet amour, il prend parti dans une intention spirituelle, donc extrêmement haute, puisque ce n'est pas une déception matérielle qui l'oblige à ce parti-là.

Ainsi quand la femme croît,
lui l'a déjà dépassée.

Le paradoxe amoureux primitif, l'échappatoire de tous les amoureux déçus, cette attitude qui était une simple bravade, cachant une terrible rancœur, devient une démarche spirituelle dangereuse, une tentative profonde, une puissante opération intellectuelle à laquelle ne pouvait se résoudre qu'un esprit hautement intelligent et même *inspiré*.

C'est un esprit qui tire donc toutes les conséquences d'un acte spirituel ou matériel, puisque ce qui dans les deux heures d'épreuve amoureuse n'était qu'une échappatoire, un paradoxe mensonger, le fait d'un tricheur, devient un fait de l'usage et de la réflexion et parce que l'esprit de Luckmann est capable de tirer toutes les conséquences d'un acte auquel les circonstances l'ont obligé, devant lequel les circonstances l'ont amené à se trouver placé.

Il est allé encore plus loin que cet acte-là,
parce qu'il est un intellectuel,
il a su RÉFLÉCHIR où on aurait pu ne pas réfléchir,
se servir de son intelligence,

il ne s'est pas défilé; oserai-je dire devant l'appel de l'esprit?

En tout cas il a tiré en toute rigueur toutes les conséquences de cet exutoire de l'amour!!!!!

Il a été surtout assez héroïque pour ne pas céder, et assez conséquent avec lui-même pour penser que la seule solution à son attitude primitive (primordiale) était l'abstinence, le détachement, la continence définitive et le renoncement.

Ce qu'il a fait,
mais hautement.

*

Luckmann cherche
1° la fidélité,
2° l'amour chez la femme,
3° à protéger en lui l'amour,
4° à isoler l'amour de ses éléments parasitaires,
5° à faire DURER cet amour dans la vie,
6° à le plomber, c'est-à-dire à le rendre *stable* et matériel,
7° il l'emporte, mais il a perdu, il a dû perdre,
8° nous ne le saurons jamais.

*

Il se fait de sa Vérité l'idée ancienne, l'idée que nous n'arrivions pas à pénétrer et qui nous faisait pâlir d'ennui sur les bancs du collège dans les livres de tels anciens philosophes dont le caractère hermétique échappait à nos maîtres plus encore qu'il ne nous échappait [2].

[illegible] qui, excède des lettres de l'[illegible] [illegible]

Ainsi qu'il [illegible] lui a déjà dépassé.

Le paradoxe amoureux primitif, l'Échappatoire de tous les amoureux déçus, cette attitude qui était une simple bravade, cachant une terrible rancœur, devient une démarche spirituelle [illegible] tentative profonde, une poésie [illegible] exceptionnelle à laquelle [illegible] qu'un esprit hautement [illegible]

C'est [illegible] qui dans les deux [illegible] [illegible] songer, le fait d'un [illegible] l'usage et de la réflexion et parce que l'esprit de Lechmeno est capable de tirer toutes les conséquences d'un acte auquel les circonstances l'ont [illegible] se servir de son intelligence.

COMPTES RENDUS

AU THÉATRE DE L'ŒUVRE
LES CRÉANCIERS de STRINDBERG
ELEKTRA de HUGO VON HOFMANNSTHAL
adapté par PAUL STROZZI et EPSTEIN [1]

... Mais à l'Œuvre on joue, on ne parade pas, on ne théorise pas et l'on travaille dans l'amour. La mise en scène est depuis longtemps fixée. On sait que le théâtre est une convention où la nature est supposée et le reste livré à l'âme de l'acteur. Là-haut le père veille, si bon, qui est un maître et un grand acteur aussi. Et Ibsen et Strindberg et Maeterlinck sont servis. Il n'y a pas de Colombier interposé, ni de discours, ni de préface de Cromwell et autres manifestes Dada. Il y a Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, rendus présents comme le christ dans l'Eucharistie. Il y a Lugné-Poe qui a rendez-vous à neuf heures ce soir avec Thekla; et c'est Lugné-Poe, ce n'est pas Adolphe, puisque c'est un homme et pas un acteur et que ça a l'air vrai; il y a Jean Sarment qui était un grand sculpteur un peu malade et qui est mort d'une blessure à la tempe, l'autre soir. Il y a enfin Thekla qui aime deux hommes sans le savoir et en qui apparaît une des plus grandes comédiennes de ce temps [2].

Si Van Dongen avait été là il aurait emmené

Clytemnestre pour ses yeux dont le visage est rempli.

Mais madame Despès serait restée, car ni Oscar Wilde ni personne ne serait capable de mettre dans la bouche d'une tragédienne si inouïe des cris assez héroïques pour atteindre à la hauteur de ce tempérament.

Ni la flamme de mademoiselle Fernel, ni la conscience de mesdames Mullo et Melvyl [3], ni le métier de messieurs Weber, Feriès et Desmarets ne peuvent laisser indifférent.

L'ATELIER DE CHARLES DULLIN [1]

Avec la création de l'Atelier, Charles Dullin entreprend l'importante affaire de l'assainissement et de la régénération des mœurs et de l'esprit du théâtre français. Il n'est pas besoin d'insister sur l'ignominie actuelle de la scène. Le Vieux-Colombier mis à part, nous n'avons pas à l'heure qu'il est de théâtre. L'Œuvre ne pouvant être considérée que comme la mise en valeur marchande des belles tragédies du Nord.

Mais, avant tout, il fallait constituer un petit noyau d'acteurs parfaitement disciplinés, parfaitement au courant des exigences de leur métier, parfaitement *conscients*. C'est à quoi tendent les méthodes nouvelles instaurées par Dullin, et qu'il a ou inventées ou employées le premier en France. De ces méthodes, la principale est l'improvisation qui force l'acteur à *penser* ses mouvements d'âme au lieu de les figurer. Une parfaite propreté de mœurs et de croyances préside aux évolutions de cette intéressante phalange et, déjà, d'incontestables personnalités d'actrices et d'acteurs commencent à se dégager. Ce sont des *acteurs* donnant comme une image idéale de ce que pourrait être l'acteur complet à notre époque et se rapprochant du type éternel de l'acteur japonais qui a poussé en

lui jusqu'au paroxysme la culture de toutes ses possibilités physiques et psychiques.

Une parfaite propreté de mœurs et de *croyances*. Avant toute chose, Dullin demande à ses élèves le respect de leur art. Car l'Atelier n'est pas une entreprise, c'est un laboratoire de recherches. L'erreur y est admise. Mais l'amour du métier y fustige les énergies. Et en fin de compte le délicieux miroitement de l'heureuse trouvaille y apparaît comme la récompense de l'effort. Ainsi se trouve remplie cette condition de *surprise* qui, suivant Edgar Poe, est à la base de l'Art.

Il est certain que, tout en évitant de tomber dans une spécialisation outrancière, Dullin va nous donner le théâtre convenant avant tout à ses goûts et à ses moyens d'expression propres. Un théâtre d'une barbarie latente et d'une ambiance hoffmannesque. C'est qu'il y a en lui, en plus de l'acteur que l'on sait, l'étoffe d'un merveilleux homme de théâtre avec une esthétique, et jusqu'à une mystique de la scène, parfaitement conscientes et étudiées. En Dullin, la culture égale la sensibilité et lui sert de tremplin. Ce qui fait de l'Atelier mieux qu'une affaire, et déjà une idée.

RACINE ET LA PRÉHISTOIRE [1]

La Comédie-Française veut se renouveler. Déjà les toutes récentes mises en Épinal de telles comédies de Molière comme *les Fâcheux* ou *Monsieur de Pourceaugnac* étaient d'intéressantes tentatives de rajeunissement. Et on annonce pour très bientôt *les Fourberies de Scapin.* Sans doute les réalisations obtenues tenaient plutôt du rajeunissement que du renouvellement, et les *images* de Bertin [2] en regard des toutes récentes innovations modernes accordent encore trop d'importance au carton découpé et à la toile peinte, mais elles introduisent sur la scène la *peinture* en remplacement des trompe-l'œil, et c'est déjà un grand point. Mais, ce qui a été fait pour la comédie et pour le seul Molière, reste encore à faire pour la tragédie. Il y a dans les drames raciniens un côté de légende et de surnature qui n'a jamais été exploité psychologiquement ni surtout du point de vue plastique. Une tradition de décors et de costumes faussement archéologiques sévit depuis deux cents ans au milieu des tragédies de Racine, et qui est aux antipodes de leur essence. Certaines œuvres de Racine dont le point de départ est dans la légende comme *Andromaque,* comme *Phèdre,* comme *Iphigénie* possèdent un

retentissement de préhistoire, et semblent répercuter les échos de ces grottes stalactites que nous léguèrent les siècles des Titans. Nous voyons tour à tour dans le courant d'une même tragédie Phèdre, mourante, invoquer son père le Soleil, et Neptune, Dieu de la Mer, exaucer le vœu de ce héros légendaire : Thésée.

Il y a là une affabulation merveilleuse qui rend la pièce inexplicable et illogique si l'on s'obstine à la maintenir sur le plan humain; de même pour Iphigénie. Et à plus forte raison pour Oreste, jeune premier tout frais émoulu de la légende et que nous ne pouvons voir qu'à travers le surhumain appareil des Érynnies. Sans recourir aux masques de la tragédie grecque, ni aux hiératiques chasubles des drames russes, il me semble qu'on pourrait entreprendre de redonner à telles pièces de Racine, comme celles que nous venons de citer, ce cachet d'irréalité et de féerie qui est contenu dans le texte et que Léon Bakst, en 1917, essaya à propos de *Phèdre*, avec de Max et Ida Rubinstein.

LE THÉATRE DE L'ATELIER [1]

Il en est qui vont au théâtre comme ils iraient au bordel. Plaisir furtif. Excitation momentanée, le théâtre pour eux ne représente pas autre chose. Il est comme le dépotoir de leur besoin de jouir par tous leurs sens : physiques et mentaux. L'hypertrophie du théâtre-distraction a créé à côté et au-dessus de la vieille idée de théâtre l'existence d'un certain jeu aux règles faciles qui est pour la plupart maintenant le théâtre lui-même et qui recouvre l'idée du théâtre en soi. Ce qui fait que l'on peut dire qu'il existe à l'heure qu'il est deux théâtres : un faux théâtre facile et faux, le théâtre des bourgeois, militaires, rentiers, commerçants, marchands de vins, professeurs d'aquarelle, rastas, grues et prix de Rome, et qui a lieu chez Sacha Guitry, aux Boulevards, et à la Comédie-Française, et un autre théâtre qui se loge où il peut, mais qui est le théâtre conçu comme l'accomplissement des plus purs désirs humains. De petites compagnies de jeunes acteurs se rassemblent un peu partout avec une foi ardente ou simplement suffisante et s'essaient à restituer Molière, Shakespeare et Calderon. Parmi ces dernières l'Atelier est la plus ardente et la plus solide, la plus rigide aussi dans ses vues. Fondée voici un an par Charles

Dullin, du Théâtre des Arts, du Vieux-Colombier, de chez Gémier et de chez *lui-même*, elle a déjà joué *l'Avare* de Molière, *l'Occasion* de Prosper Mérimée, *le Divorce* de Regnard, du Calderon, du Lope de Rueda, du Francisco de Castro, du Tristan Bernard, du Courteline (d'ailleurs pourquoi), du Max Jacob, et en dernier lieu le drame considérable de Calderon, *La vie est un songe*, qui fut un triomphe [2].

L'Atelier ne prétend rien inventer, il veut seulement s'essayer à servir le théâtre. Les conquêtes de Gordon Graig, d'Appia, de tous ces libérateurs du théâtre vont trouver un lieu enfin où se manifester en France. Et cela rigidement, sans concession aucune au vieux théâtre, aux vieux trucs, aux vieux décors, mais non plus sans sectarisme qui émascule. Et plus loin même que ces précurseurs l'Atelier va s'essayer à retrouver tout le théâtre, le théâtre passé et le théâtre à venir.

Il n'appartient pas à l'auteur de ces lignes, lui-même acteur et lié à l'Atelier, d'en juger les réalisations, tout au plus pourra-t-il en analyser les tendances. L'Atelier possède des méthodes de travail qui lui sont propres. Car en dehors des répétitions la troupe continue à travailler, chaque acteur redevenant élève, sous la conduite de Charles Dullin. Sentir, vivre, penser réellement, tel doit être le but du véritable acteur [3]. Les Russes pratiquent depuis longtemps l'usage d'une certaine méthode d'improvisation qui force l'acteur à travailler avec sa sensibilité profonde, à extérioriser cette sensibilité réelle et personnelle avec des mots, des attitudes, des réactions mentales

inventées sur place, improvisées. La recherche des intonations, voilà le grand écueil des personnalités. Ces exercices d'improvisation révèlent, aiguisent la personnalité véritable. L'intonation est trouvée par le dedans, poussée au dehors par l'impulsion ardente du sentiment, et non obtenue par imitation. Dullin a développé le procédé. Il en a fait une méthode profonde de travail. Il improvise comme les autres. Les artistes de l'Atelier se sont déjà exercés à de véritables séances d'improvisation devant des cercles de spectateurs extrêmement privés. Ils se sont révélés étonnamment habiles à représenter, avec quelques mots, quelques attitudes, quelques jeux de physionomie, des caractères, des tics, des personnages de notre humanité, ou même des sentiments abstraits, des éléments comme le vent, le feu, des végétaux, ou de pures créations de l'esprit, des rêves, des déformations, et cela sur place, sans texte, sans indication, sans préparation.

L'Atelier a déjà subi les feux de la critique. Mais on peut mépriser aussi bien l'indigence mentale d'un Manégat, que l'érudition purement livresque d'un Henry Bidou à qui sa culture n'a certainement pas donné le style qui fait les penseurs [4].

Marseille accueillera-t-il l'Atelier? L'Atelier se rendrait volontiers à l'invitation de Marseille. Il y a, dans cette ville vouée aux marchands, des amants du beau.

L'Atelier ouvre sa saison le 15 octobre, au Théâtre Montmartre, à Paris, avec *La vie est un songe*, de Calderon. *Huon de Bordeaux*, d'Alexandre Arnoux, passera vers la fin du même mois [5].

CARMOSINE à L'ATELIER [1]

L'Atelier érigé en théâtre et installé chez lui propose avec *Carmosine* le premier résultat de son effort devenu régulier. A l'encontre de la critique nous estimons que cette réalisation apporte l'élément de nouveauté attendu et capable de justifier tous les espoirs en la rénovation de notre théâtre.

On ne se rend pas, en effet, assez compte que la réalisation d'une pièce est fonction autant de sa représentation matérielle, physique, de sa restitution dans l'espace que de la vivification de ses personnages. Cette nouvelle présentation de *Carmosine* peut révéler des lacunes dans l'interprétation proprement dite, par manque de style, défaut d'air dans le jeu, élargissement insuffisant du volume des sentiments, nous n'avons pas qualité pour en juger; mais au-dessus des personnages il y a le texte, et c'est beaucoup que son rythme secret, sa poésie nous aient été rendus sensibles.

Enfin les éclairages, par leur masse, leur poids, les espaces qu'ils approfondissaient, le prix qu'ils conféraient aux costumes justes et discrets, nous restituaient l'âme profonde, le visage parfait de l'œuvre de Musset. On peut seulement regretter que de certains principes de décors gris et fixes dont la tradition tend à s'établir un peu partout

n'en aient pas permis une image plus strictement adaptée.

La pièce était suivie d'une farce incisive et violente, *la Mort de Souper*, adaptée d'une moralité ancienne par Roger Sémichon et qui a excité l'enthousiasme de toute la critique, sans restriction [2].

SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR

à la COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES [1]

Au commencement la vie continue. Il n'y a pas de spectacle. Le regard plonge sur la scène jusqu'au fond. Envolé le rideau. Toute la salle est un immense plateau où, pour une fois, le spectateur va assister à la cuisine d'une répétition. Répétition de quoi? Il n'y a pas de pièce. Le drame va se faire devant nos yeux. Chacun vaque à ses petites occupations. Peu à peu, cependant, les acteurs se rassemblent. Et voici que par l'ascenseur de la Comédie des Champs-Élysées débarque une famille en deuil, aux visages tout blancs, et comme mal sortis d'un rêve.

Ce sont les Six personnages en quête d'auteur. Or, ces Six personnages demandent à vivre. Ils veulent être inclus dans un drame. Ils sont plus réels que vous, directeur de théâtre, vous, infects cabots. Ils sont *réels* et ils le démontrent. Car en quoi consiste votre réalité à vous, vivants, personnages de chair et d'os, et non personnages d'esprit, ayant eu une mère, un père, ayant un état civil. A part cette réalité incertaine de vos membres,

qu'êtes-vous, par rapport à vous, ô directeur de théâtre, ô cabots?

Une image, tout au plus l'image de vos désirs passés, l'illusion abolie du futur que vous bâtissiez, maintenant cendre dans le présent, ô vivants. Mais nous, idée certaine, contours arrêtés, nous sommes ce que nous sommes, toujours tels qu'on nous a rêvés, et notre réalité recommence sans cesse avec ses ébauches perpétuellement ressassées. Issus de l'esprit, notre loi est de vivre sans cesse, mais encore inachevés. C'est pourquoi, *dénouez-nous*, ô directeur.

Ainsi, par glissements successifs la réalité et l'esprit se pénètrent si bien que nous ne savons plus, nous spectateurs, où l'un commence et où l'autre finit. Que viennent faire ces fantômes dans notre monde, sur ce plateau où les machinistes circulent, et les comédiens surpris au milieu de leurs zizanies. Ainsi la mise en scène surélève la pièce et favorise l'illusion. Ce ciel qui est un ciel de théâtre, ces arbres qui sont en tissus, nul n'en est dupe, ni les acteurs qui répètent, ni nous, ni ces larves en quête d'un moule où se couler. Alors où est le théâtre? EUX, ils vivent, ils se disent réels. Ils nous l'ont fait croire. Alors nous, que sommes-nous? Et pourtant ces Six personnages ce sont encore des acteurs qui les incarnent! Ainsi se pose tout le problème du théâtre. Et c'est comme un jeu de miroirs où l'image initiale s'absorbe et sans cesse rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première et que le problème ne cesse pas de se poser. Et la dernière image emporte toutes les autres et supprime tous les

miroirs. De telle sorte que l'on voit tous les Six personnages aux visages de spectres, et rangés comme des momies, s'en aller par l'ascenseur et disparaître dans le vrai cintre jusqu'à la prochaine représentation.

On a beaucoup loué celui-ci et celui-là; mais le vrai personnage de la pièce est encore Georges Pitoëff qui donne au personnage central un masque et des gestes de vision. Il y avait une chose, une seule chose à dire sur lui et justement cela. Ludmilla Pitoëff et Kalff, très belles mais encore demeurées humaines, je veux dire de chair et d'os, je veux dire actrices en un mot. L'une ingénue et l'autre mère, et très denses, mais de la vie, non de l'esprit. Et je livre à l'idiote critique tout le reste en pâture, le directeur et les crabes, pour qu'elle s'en rassasie.

LES MYSTÈRES DE L'AMOUR

par

ROGER VITRAC

(Éditions de la N.R.F.) [1]

Roger Vitrac pratique une merveilleuse chirurgie vitale. Il connaît vraiment la répartition de l'esprit. Il en élucide l'activité occulte et illogique avec le bonheur d'un théorème de la raison. Décalage des sentiments, des sensations, des actes avec leur signification générale, humaine, leur magie vitale. En même temps qu'il remonte l'esprit, il en fait vibrer la substance. Ce qu'il écrit a un caractère de révélation. Ce n'est pas le moyen, c'est l'acte même élucidé, et de telle sorte que l'acte, en même temps qu'il s'explique, se détache de la confusion des phénomènes, de la virtualité des possibles, et vit.

Les Mystères de l'Amour sont une alchimie de l'amour, comme la *Connaissance de la Mort* [2] sera une alchimie de la vie et de l'esprit. *Les Mystères de l'Amour*, pièce de théâtre, sont l'alchimie d'un certain amour, des amours d'un certain nombre d'êtres, fantoches parfaitement déterminés, impossibles à confondre, mais cependant indétachables de l'abstrait. Qu'on essaie, si l'on peut, de concilier les deux termes.

Ces fantoches toutefois ont une existence de chair, ou plutôt d'objets. Ils sont des représentations, des états, des images, mais ils sont aussi des *Êtres*, ils sont dans l'esprit des Monstres, impossibles à *penser*, mais toutefois réels, entre-visibles, phénoménaux. L'amour entretient avec l'esprit et avec la mort des relations que lui-même ignore, mais que l'esprit de Roger Vitrac a percées. Il est bon de sentir à la lisière de son esprit l'existence d'une telle œuvre d'où la logique des faits est bannie et où chaque sentiment devient à l'instant un acte, où chacun des états de l'esprit s'inscrit avec ses images immédiates, et prend forme avec la vitesse d'un éclair. Le fantoche abstrait devient objet et reste sentiment, et ne prend pas de matière. C'est tout juste s'il supporte la défroque théâtrale. Bien plus encore, dans cette œuvre l'allusion proprement dite, l'allégorie n'existe pas. Ce guignol prend réellement possession de l'histoire, il y a une transfusion constante de la réalité historique dans le sang de ces figurines de nuages et de vêtements. Quand Roger Vitrac évoque Mussolini, on peut être sûr que c'est Mussolini lui-même, le vrai, qui se prend dans la trame de l'action, ou son théâtre n'a plus de raison d'être; c'est du moins ainsi qu'il doit être compris.

Roger Vitrac est parfaitement conscient de la méthode de destruction qu'il emploie contre l'amour, et elle lui apparaît, au même titre que l'écriture automatique, un moyen surréel d'atteindre à la réalité essentielle de son esprit. Il n'a jamais été dans la pensée de personne de considérer le Surréalisme comme un mode d'activité capable de

se libérer par le seul moyen de l'écriture automatique. Le Surréalisme est parfaitement conciliable avec une certaine lucidité dans l'esprit. A cette lucidité une logique supérieure participe, qui induit à choisir parmi les éléments proposés par le subconscient un certain nombre de ceux que la logique systématique écarterait. Dans ce travail elle suit des voies supérieures à celles de l'entendement ordinaire, et qui conduisent à la destruction de cet entendement.

LES TRICHEURS

de

STEVE PASSEUR

à L'ATELIER [1]

Si le théâtre est destiné à résoudre par le moyen de la parole et sans gestes ni mouvements qui comptent, ou avec des gestes qui ne sont jamais pris que dans leur acception ordinaire de signes immédiatement utiles et exprimant des besoins ou traduisant des émotions et surtout des dénégations, si le théâtre est justement destiné à résoudre des problèmes de psychologie ordinaire, quelles que soient les solutions qu'il leur donne ou l'aspect neuf et imprévu sous lequel il les présente, *les Tricheurs* sont le modèle le plus réussi et peut-être le chef-d'œuvre de ce théâtre, car au moins ils nous proposent un problème humain, d'intérêt essentiel, et ils le *résolvent*, ou du moins le font avancer jusqu'à l'extrême de cette limite ou solution.

En tout cas, pour la première fois dans ce débat de peaux qui s'affrontent, qui est le thème le plus habituel du théâtre non poétique, pour la première fois un problème humain d'intérêt essentiel est posé, et résolu autant qu'il est possible par la

négative et par la fuite, car la solution est toujours la même : la folie ou la fuite, dans la mort ou ailleurs, dans l'état actuel de nos idées, et étant donné que nous avons perdu le pouvoir de considérer les idées autrement que sur leur *recto.*

Que Samuel Luckmann ait trouvé que l'amour n'était pas une *chose à vivre* et qu'il s'en aille avec *en lui* le double de l'image amoureuse dont il laisse la réalité VIDÉE *derrière lui,* il ne fait que démontrer sa fidélité héroïque à l'absolu qu'il s'était forgé, mais l'intérêt humain et psychologique de la pièce est qu'il ne s'en aille pas avant d'avoir, lui aussi, vécu son expérience dans les limites rigoureuses, et auxquelles il demeure rigoureusement fidèle, qu'il s'était au préalable tracées.

Il est à peu près certain que la somme d'impressions, d'images, d'émotions et de révélations que chaque amour est capable de nous donner doit pouvoir s'épuiser en deux heures, et par la simple vue, sans contact.

Cette idée, pour paradoxale qu'elle semble, est vraie. Et elle constitue une des originalités de la pièce.

Le théâtre de Boulevard ne nous offre déjà pas tellement de ces idées-chocs, de ces notations d'intérêt essentiel, autour desquelles l'esprit peut tourner et rêver de manière efficace, et qui ponctuent la marche de nos sentiments. Car s'il est vrai que le plus bel amour s'épuise en deux heures, et que nous avons fait en deux heures le tour de toutes les idées et de toutes les images de base dont se composent nos aventures d'amour, il est encore plus vrai que nous passons nos amours à ratiociner

sur ces idées et sur ces images que notre impuissance d'aimer délaye indéfiniment.

Il est possible d'ailleurs que Luckmann triche quand il expose à Agathe sa conception désintéressée de l'amour, et que s'il avait pu penser dès le début qu'Agathe était disposée à coucher avec lui, il aurait risqué l'insatisfaction, et la déception avec elle, et les déboires physiques, et l'abaissement qui aurait suivi.

Mais d'un côté Agathe ne l'aime que parce qu'il la rejette, et qu'il lui donne l'impression que son refus est sincère et qu'elle se heurte, du fait de l'inexplicable résistance de Luckmann, à un mystère glacé, dont l'essence lui est inconnue. Que l'amour d'Agathe pour Luckmann soit causé par ce mystère, c'est là une notation psychologique vraie qui est une des richesses de cette pièce, et aussitôt le problème se corse. On en vient à s'interroger sur la qualité de cet amour, et Passeur nous répond qu'il réside dans un dévouement absolu capable de descendre aux plus petites choses, de s'abaisser aux besognes déprimantes du ménage, tant il est vrai que la pierre de touche de l'amour d'une femme réside dans ses capacités d'obéissance servile, et dans son inépuisable faculté d'adaptation aux exigences de son amant.

On peut se demander dans tout cela quelles sont les raisons pour lesquelles Luckmann refuse de coucher avec Agathe.

Si c'est en fonction de cette idée que le plus bel amour est vécu d'avance, et que les gestes que nous pouvons faire ensuite ne sont que des gestes d'imitation qui n'arriveront jamais à égaler l'émo-

tion unique et irremplaçable des premiers instants de l'amour, Luckmann n'avait pas besoin de se mettre en ménage avec Agathe et de s'exposer ainsi à la tentation. Mais je vois justement dans ce fait de s'exposer délibérément à la tentation :

1° du point de vue de l'auteur, une idée psychologique du plus haut intérêt. L'auteur a noté comme un trait psychologique juste que Luckmann ne pouvait pas manquer de courir sa chance, même si ce geste lui paraissait absurde et sans profit;

2° du point de vue du personnage, cette façon de faire confiance à l'absurde indique que Luckmann croit à *l'extensibilité* indéfinie de l'esprit, c'est-à-dire que le champ de la conscience comme celui de la pensée sont *en réalité* sans limites, et que quand nous avons fait le tour de toutes les idées, il y a encore peut-être, dans l'au-delà des idées, une idée inouïe et neuve dont l'apparition nous sauverait.

On pourrait aussi estimer plus simplement que si Luckmann se met en ménage avec Agathe, c'est par héroïsme et pour éprouver sa force de résistance personnelle devant la tentation, et sa fidélité à un certain absolu spirituel. C'est aussi peut-être dans cette idée absurde qu'Agathe se révélera à la longue digne de son amour à la fois brûlant et glacé — brûlant des forces du désir qui ne cessent de rayonner comme en traits palpables autour de lui, et dont Dalio a traduit de façon surprenante, envoûtante, les effluves et le rayonnement; glacé à cause de l'image spirituelle hautaine qu'il s'en est faite et dont il n'admet pas qu'elle puisse jamais s'incarner. Et l'entrée de Jean Duperaï à la fin du

second acte constitue l'épreuve préméditée par Luckmann et à laquelle l'amour purement charnel au fond, bien qu'il ait été capable, à un moment donné, d'un dévouement quasi spirituel, — succombe. Et cette chute est le moyen par lequel l'amour de Luckmann lui aussi s'exorcise. Désormais, son amour sera pur, sans risque de chute : il est délivré.

Si la critique (qui d'ailleurs n'a pas su voir que dans cette pièce c'était le problème de l'amour lui-même avec ses tenants sexuels, et ses aboutissants spirituels, qui était posé) veut s'obstiner à ne voir dans Luckmann qu'un monstre, nous saluerons, nous, bien bas la défaite finale de ce monstre, et nous l'approuverons de quitter la pièce en vaincu.

Nous trouverons parfaitement juste du point de vue de la vérité psychologique qu'il ait eu encore une fois la tentation de revenir rôder autour du couple qu'il a créé et qui lui doit son bonheur, afin de pouvoir se convaincre de la réalité de ce bonheur, et de se confronter avec son rêve abstrait. Bonheur dont la beauté purement animale de Jean Duperaï est le ciment et le témoin. Il est possible que le seul véritable amour au point de vue humain soit sexuel, et que la femme cesse vraiment d'aimer l'homme qu'elle ne désire plus pour appartenir *corps et âme* à celui qu'elle désire. Mais cela étant, Luckmann avec son amour abstrait et qui se nourrit d'une image, emporte en s'en allant une partie essentielle de l'âme d'Agathe, qu'elle a reniée peut-être et dont elle se détourne, mais dont l'absence fera d'elle définitivement une *infirme* [2].

LA GRÈVE DES THÉÂTRES [1]

Les théâtres, cinémas, dancings et maisons closes de Paris ont fait, dans le courant du mois qui vient de s'écouler, une ébauche larvée de grève, d'ailleurs purement démonstrative, et qui nous permit de voir ce que le vrai théâtre gagnerait à la disparition de tout ce qui fait actuellement métier de débiter du spectacle, et qui, théâtre, music-hall, cabaret ou maison close, doit être cousu dans le même sac. On a pu en tout cas constater que le niveau barométrique et théâtral de l'atmosphère avait pendant quelques heures prodigieusement monté. Et tous les acteurs de Paris remis en liberté et devenus eux-mêmes ont pu trouver pour s'exprimer autre chose, pendant ces heures-là, que le grossier langage de sauvages, auquel ils nous avaient habitués. Et je parle du langage de ces sauvages troglodytes qui ont fait redescendre leur cerveau à la hauteur de leurs excréments, et qui est aussi loin de la langue des sauvages initiés, encore tout près de leurs traditions primitives, que les bruits à baratter le beurre et autres rythmes élémentaires du théâtre japonais sont loin des mêmes bruits et rythmes déformés et rechargés d'expression par la spiritualité mystérieuse qui les enveloppe dans les théâtres thibétain et balinais. Les acteurs dont la

procession interminable envahissait les cafés, et qui semblaient, comme saisis tout à coup d'un mouvement de colère inspirée, prêts à faire sauter les tables, pouvaient enfin entendre le langage de la vie et des rues, à cette heure libre où l'homme rendu à lui-même trouve pour dire le plus simple « bonjour » une richesse inouïe d'intonations. Et ces acteurs s'ils avaient su entendre, et que leurs oreilles se fussent transformées tout à coup en coquilles de résonance, eussent été saisis de vertige à la pensée des complications et je dirai même des gouffres de ce que l'on appelle « le naturel » peut présenter et ouvrir à l'esprit.

MÉTRO
au STUDIO DES CHAMPS-ÉLYSÉES [1]

Un vrai spectacle de jeunes, monté et joué par de jeunes acteurs, dans un esprit jeune, c'est-à-dire vigoureux, animé — mais pas très neuf. Il faut dire que la pièce ne prêtait guère aux innovations, et qu'après *Babbitt*, *Les hommes préfèrent les blondes* [2], les romans de Vicki Baum, et ceux de Valentin Mandelstamm, toutes les satires de mœurs américaines nous donnent un peu l'impression du réchauffé. Mais qu'importe? Il reste de ce spectacle une impression de naturel, de vie, de vérité intenses, et bien des vieux acteurs pourraient venir demander à ces acteurs jeunes une leçon de sincérité.

Les scènes d'humour, de gaudriole, d'amusement, sont jouées par des acteurs qui s'amusent et nous amusent en s'amusant, contrairement à cette idée stupide, à ce vieux préjugé de théâtre, qui veut que le spectateur s'ennuie à partir du moment où l'interprète s'amuse. Les scènes dramatiques mordent en pleins nerfs.

J'attends maintenant de voir tous ces jeunes acteurs — et en tête Jean Servais, G.-A. Martin, Georges Jamin — en réaction avec des choses qui comptent et avec une pièce qui mérite d'être jouée,

car on peut penser qu'il s'agit actuellement d'autre chose que de reproduire au naturel un bruit de métro ou de jouer, avec fraîcheur et adresse, des scènes ultra-quotidiennes, prises aux mœurs d'un autre continent.

LE COUP DE TRAFALGAR

par

ROGER VITRAC

au THÉATRE DE L'ATELIER [1]

Il y a dans la pièce de Roger Vitrac des éléments qui, rassemblés, composent de-ci de-là une scène inouïe, mais dont l'ensemble ne fait pas une pièce. Et la pièce foudroyante, sensationnelle, que l'on attend et qui semble plusieurs fois apparaître, finit par s'éloigner, et sans doute pour ne jamais revenir, ni dans *le Coup de Trafalgar*, ni ailleurs.

Au nombre de ces éléments, on doit mettre d'abord la mère du héros, qui pleure quand elle devrait rire, et rit quand elle devrait pleurer, ce qui entraîne les personnages dans une sorte de fantasmagorie où l'essence même des événements se déforme; et l'on voit bien que c'est de cette contradiction essentielle qu'est faite toute la pièce, et que du sentiment de cette contradiction même, Roger Vitrac tire sa connaissance de la poésie. Connaissance en éclair, connaissance comme dans un rêve, mais que l'esprit de l'auteur n'a pas eu la force de saisir.

Un personnage, un mot étonnant, une coagulation brusque d'atmosphère ouvrent tout à coup un courant, nous mettent en face de quelque chose qui

fuit sans cesse et se dissipe en fin de compte comme la plus fallacieuse magie.

Un mot, une rencontre de mots, une image, une idée même, l'automatisme d'une entrée, l'imprévu d'une apparition, semblent devoir produire le charme, provoquer le déclic sacré, mais à la fin tout s'effiloche, devient banal, rentre dans l'ordre ou le désordre d'une simple terrasse de café.

Entre le surréalisme, gratuit mais poétique, des *Mystères de l'Amour*, et la satire explicite d'une pièce de boulevard ordinaire, Roger Vitrac n'a pas su choisir; et sa pièce sent le parisianisme, l'actualité, le boulevard.

Il a tenté entre la poésie et l'actualité une conciliation, irréalisable par les moyens dont il s'est servi. Il n'est pas parvenu à cette perversion du réel, à cette émasculation du sensible, de la morale, des sentiments, des apparences, qui semble être la recherche essentielle de sa pièce; parce que le réel ne se détruit pas par lui-même et que l'introduction de la poésie et d'une folie vraie et magique sur la scène exige la croyance en un monde où cette folie supérieure et logique dure à perpétuité.

La pièce de Roger Vitrac porte la peine d'appartenir à un système et à un monde condamné, et elle doit disparaître avec ce monde. Mieux que cela, Roger Vitrac a fait de lamentables concessions à ce monde par son recours à une espèce de logique illogique où ses personnages eux-mêmes se perdent, sans que l'absurdité de leurs actes s'accroche à l'absurdité du reste, et reforme par en dessous le poison de leurs répliques et le mystère de leur apparition.

J'irai même plus loin : nous serions prêts à admettre cette amorce d'action qui fait bouger des personnages, les justifie psychologiquement; si fort que nous haïssions la psychologie, si inutiles que nous trouvions dans cette pièce et surtout si timides la satire de la guerre et l'apologie de la désertion [2], nous sommes prêts à tout pardonner à l'auteur à cause d'une chose étonnante qui ne peut manquer d'apparaître à la fin et qui donnera à ce petit monde grouillant et tourbillonnant son sens secret, sa vie particulière et distincte; mais cette chose n'arrive pas, et au lieu de cela, la fin du *Coup de Trafalgar* nous apporte une mauvaise réplique des Marx Brothers et de quelques autres comiques américains.

Je dois dire pour finir que la mise en scène, loin de servir la pièce, la retient, la dessert, détruit ou escamote la plupart des effets, et qu'ici, c'est la pièce qui porte la mise en scène, alors que c'est le contraire qui devrait se produire.

Ce qui montre une fois de plus que le théâtre se passe sur la scène et non dans les manuscrits.

Il reste que cette pièce nous apporte une poésie jamais entendue au théâtre et que, pour inorganique et fragmentaire qu'il soit, la présence de cet élément poétique imposait à lui seul la représentation du *Coup de Trafalgar*.

Il reste encore que tel qu'il est, ce *Coup de Trafalgar* laisse loin derrière lui toutes les pauvretés et les babioles dont les directeurs de théâtres d'avant-garde font leur pâture ordinaire, et qui les satisfait.

ANNABELLA
AU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES [1]

La presse française, ou plus exactement parisienne, qui, à quelques exceptions près, est inculte, a cru devoir se montrer féroce pour le spectacle de Victor Barnowski.

Il faut que l'on se rende compte, une fois pour toutes, qu'au point de vue théâtral, pictural et littéraire, la presse en France *ne compte plus*. J'y reviendrai; pour l'instant je ne veux que dire l'intense, la merveilleuse impression de charme, de justesse, de naturel, de spontanéité, de vie et de vérité enfin, que m'a donnée le jeu d'Annabella. Il y a là un ensemble de qualités, qui toutes convergent vers une note unique; et cette note est celle rêvée par Shakespeare lui-même dans sa forêt de fantaisie.

Il y a encore dans le spectacle de Barnowski un autre élément rare et curieux : ce sont les costumes et surtout les décors de Balthus, dont la presse dans son ensemble n'a pas parlé ou a parlé de façon abjecte, parce que tout ce qui est profond, distingué, supérieur, lui échappe par principe, et parce qu'elle a perdu depuis longtemps toute commune mesure avec l'insolite et avec la poésie.

Toutes les forêts de Balthus dans ce spectacle

sont profondes, mystérieuses, pleines d'une sombre grandeur. A la différence des autres forêts de théâtre, elles contiennent des ténèbres, et un rythme qui parle à l'âme : derrière les arbres et les lumières de la nature, elles évoquent des cris, des paroles, des sons; elles sont toutes des conceptions imaginaires où souffle l'esprit.

A PROPOS D'UNE PIÈCE PERDUE

Dans un but de décentralisation [1] et pour donner au public marseillais la primeur d'une tentative théâtrale d'un ordre nouveau et même tout à fait révolutionnaire, nous comptons demander à monsieur Antonin Artaud de venir donner ici à Marseille la première du spectacle qu'il prépare : *l'Atrée et Thyeste* de Sénèque dans une adaptation originale et qui en fait une œuvre d'une extrême actualité.

Pour en accuser le côté direct, immédiatement émouvant, Antonin Artaud jouera cette tragédie dans un cadre extra-théâtral, hall d'usine ou d'exposition. Ainsi le pathétique éternel du vieux drame reprendra tout son sens, son urgence, mais surtout son actualité.

Car l'originalité d'une [2] tentative semblable est d'intéresser non seulement le public lettré mais le gros de la foule à une aventure souveraine qui met en œuvre toute la gamme possible des sentiments humains et collectifs. Tous les Grands Mythes du Passé dissimulent des forces pures. Ils n'ont été inventés que pour faire durer et manifester ces forces. Et hors de leur gangue scolaire et littéraire, Antonin Artaud veut tenter par le truchement

d'une tragédie mythique d'en dire sur la scène les forces naturelles, et de rendre [3] ainsi le théâtre à sa véritable destination.

C'est-à-dire que par ce procédé le théâtre cesse d'être un jeu et le délassement d'une soirée éphémère pour devenir une sorte d'acte utile, et prendre la valeur d'une véritable thérapeutique [4] où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre, et la force de résister aux atteintes de la fatalité.

Jamais comme dans l'époque présente la nécessité ne s'est fait sentir d'un spectacle exaltant, nourricier, aux vertus profondes, qui dépasse les effets artistiques vulgaires, qui subjugue l'âme, et atteigne à une sorte de nouvelle réalité.

Les Indiens de certaines peuplades de l'Amérique du Nord connaissent et pratiquent les musiques de guérison. On a tout récemment encore enregistré sur disques des incantations de sorciers nègres qui, qu'on le veuille ou non, se révèlent efficaces pour amener la pluie. Les guérisons de Lourdes sont l'effet d'une suggestion collective où la foule refait sans le savoir, par son élan unanime, la chaîne des vieux sorciers.

Antonin Artaud veut donc refaire du théâtre une sorte de suggestion collective capable de ramener à la longue l'ordre dans les consciences et par l'ordre intérieur une sorte de paix extérieure dont profiteront tous les esprits.

Si anachronique, si déplacée qu'elle paraisse à quelques-uns, si inutile et inefficace même du point de vue concret, la tentative vaut d'être faite : elle le sera.

D'autant qu'il restera de toute façon un spec-

tacle inoubliable et sans précédent dont on ne pourra accuser l'inutilité et même le danger et le risque qu'après qu'on l'aura vu.

D'autant surtout que ce spectacle sera l'occasion d'un certain nombre d'innovations très importantes dans le domaine du son, de la voix, des mouvements, du geste.

Là où le gros de la foule résiste à un discours subtil, dont la rotation intellectuelle lui échappe, elle ne résiste pas à des effets de surprise physique, au dynamisme de cris [5] et de gestes violents, à des explosions visuelles, à tout un ensemble d'effets tétanisants venus à point nommé et utilisés pour agir de façon directe sur la sensibilité matérielle du spectateur.

Porté par le paroxysme d'une action matérielle violente et à laquelle nulle sensibilité ne résiste, le spectateur voit s'affiner son système nerveux général, il devient plus apte à recevoir les ondes des émotions plus rares, des idées sublimes des Grands Mythes qui par ce spectacle-là chercheront à l'atteindre par leur force physique de déflagration.

On voit qu'il s'agit par un tel spectacle d'arriver à une sorte d'orchestration grandiose où non seulement le sens et l'intellect participent comme dans certains grands opéras, mais encore toute la sensibilité nerveuse disponible et dont le public en général ne se sert que dans les occasions extra-théâtrales, mouvements sociaux, catastrophes intimes [6], accidents et exaltations de toutes sortes qui font de la vie la plus gigantesque des tragédies.

ANTONIN ARTAUD.

6 juillet 1934.

... image de l'époque [1] : c'est mon dernier mot. Et maintenant deux questions.

1º Qu'est-ce que le Mythe de Tantale, qu'est-ce que ça vient faire dans l'histoire d'Atrée?

2º Pourquoi une histoire d'Atrée et de Tantale, un Théâtre Grec, il y a dans la vie tellement de problèmes plus pressants et de toute première nécessité et aussi tant de coups de pied qui se perdent pour les poètes, les esthètes, les archéologues maudits et tous les inutiles à qui échappent aussi bien le sentiment des convenances que la notion des plus élémentaires nécessités.

La Fureur du ciel [1],
voir l'Ecclésiaste,
voir Livre de Job.

Tantale : l'Homme.

Charges de l'Hérédité.

Pas de Libre Arbitre.

Classer le Mal.

Comprendre Sa Destinée.

Homme, Jouet de dieu, et dieu, Jouet de lui-même.

Compter avec les puissances.
Héroïsme : admettre l'épidémie.

*

Ô ciel, cela veut dire :
Te voilà encore, tu pèses de nouveau sur moi.

On ne peut prononcer de mots sans savoir ce qu'ils veulent dire;

dans un rôle purement psychologique on sait qu'une pareille parole n'évoque rien que de très banal, mais ici cela indique une rencontre de puissances créatrices au moment où, sortant dans l'étendue, elles parlent, et Cassandre qui, *Voyante*, a la terrible notion organique du bouillonnement des puissances et de leurs entrecroisements, replie ses forces écrasées par le souffle énorme [2] des dieux et démontre que pour rendre dramatiquement un sentiment humain il faut évoquer une situation de la vie où ce sentiment a été vécu ou supposé par nous et l'attitude affective [3] qui s'en est suivie; de même pour rendre ce sentiment surhumain il faut se faire une idée supérieure du ciel et de ce qu'il contient.

*

Qu'ils finissent mal, mais qu'ils naissent encore plus mal,

dans ce monde à rebours où bénir la mort et maudire l'entrée dans ce monde,

qu'il n'y ait plus rien de sacré,

ni famille, ni honneur, ni gloire,

et que le chef comblé de gloire soit tout à coup traîné dans la boue.

L'Homme c'est Tantale,
il croit tout tenir!
puissance du Verbe possessif.
Tout le trompe :

les illusions de l'âge,
l'amour,
l'unique amour,
la fortune : un leurre,
regardez-la de près — il n'y a rien,
la propriété : il ne possède même pas son âme, le Moi même n'existe pas,
la Vie : qui est sûr de conserver son cadavre le temps qu'il faut pour s'empêcher de renaître,
les Lois : les frontières, les Heures, les Siècles.
Le Sang.
La famille : quel ricanement.
La Paix, la Guerre.
L'Économie.

On ne peut prononcer [illegible]
qu'ils doivent dire.

[illegible]

contient.

*

Qu'ils finissent mal, mais qu'ils puissent encore plus mal.
dans ce monde à rebours où boire la mort et mendier l'entrée dans ce monde,
qu'il n'y ait plus rien de sacré,
ni famille, ni honneur, ni gloire,
et que le chef comblé de gloire soit tout à coup traîné dans la boue.

L'Homme c'est Tantale,
il croit tout tenir!
possesseur du Verbe pensant,
Tout le trompe!

A PROPOS
DE LA LITTÉRATURE
ET DES ARTS PLASTIQUES

LA FIGURE DU SALON D'AUTOMNE [1]

Je ne me plaindrai pas [2] de ce que Waroquier continue à appliquer la même volonté de stylisation et de projection de paysages dans l'irréel et l'illimité si le résultat en est plus que jamais ces merveilleux tableaux de palmes, de roches, de monastères, de lacs et de ciels dont nul peintre jamais n'égala la magie.

Van Dongen est en train de perdre aux yeux des artistes ce qu'il gagne aux yeux du demi-monde, ou peut-être même du monde en plein, je n'ai pas très bien su distinguer, d'ailleurs c'est la même chose. Son portrait de Rappoport seul possède encore quelques-unes des qualités par lesquelles ce peintre valut.

Madame Marval est douce à regarder, délicieuse, prenante, ineffable dans sa *Jeune Fille au jardin* et moins dans son *Bouquet* aux allures de vitrail.

Suzanne Valadon est un grand peintre, un peu sombre, mais profond. Je conseille aux éditeurs de demander à cette artiste une illustration des *Fleurs du Mal* [3].

Je déteste Laprade. Ce peintre réputé n'a ni plan, ni perspective, ni volumes et, quand il n'est

pas sale ou terne, n'a qu'à peine [4] de la couleur, et encore crissante et sure, mais assez particulière à la vérité.

O. Friesz bataille à corps perdu contre « l'horreur des crépuscules submergeants », ce qui donne à ses moindres tableaux des clameurs de fresques. Et de-ci de-là des scintillements de pierreries écrasées cherchent à percer sous le poids de lutteurs antiques qui se collètent avec les rochers.

Quant à Matisse, cet incomparable farceur s'il persévère ne tardera pas à dépasser les bornes dernières de la platitude et de l'insanité.

A. Fraye s'avère un des peintres les plus considérables d'aujourd'hui et un coloriste sensationnel.

Je vois d'ici peu la *Conversation* de Guérin figurer dans les anthologies d'art à côté de l'*Assemblée dans un parc* de Watteau ou de la *Musique* de Lancret, qui n'ont pas sa belle couleur électrique [5].

La peinture de Vallotton est opaline. De l'opale il a la netteté et en même temps la fugacité. Il est complet et pourtant extrêmement simple. Sa peinture n'est pas vraie, elle est réelle, elle a l'air d'*exister*. Ses paysages ne sont pas des interprétations mais des équivalences.

Sardin est doux [6] et gentil. Suffisamment vraiment doux pour qu'on le sente. Sa couleur est plaisante et il présente ce qu'en allemand on appelle de la *Stimmung* qui veut dire goût et quelque chose de plus.

Francis Smith se berce à de vieilles histoires, des histoires du temps passé.

Valdo Barbey est somptueux. Valtat féerique. Leyritz apocalyptique. Seyssaud est brasillant.

Je ne sais pas pourquoi la peinture de Girieud ressemble à celle de Tobeen, mais ils sont tous deux nobles et grands.

D'autres critiques depuis longtemps ont mieux parlé que moi de Lebasque et d'Espagnat.

Irène Reno Hassenberg modernise [7].

Enfin un insignifiant portrait de Tagore par A. Karpelès.

Je regrette Marquet, Moreau et Boussingault.

On a prononcé à propos du portrait de Maurice Rostand le mot de grue, ce n'est pas tout à fait ça [8].

On est étonné du nombre de gens qui dans le même temps savent peindre. Dans cet immense ensemble de plus de deux mille pièces, on ne trouverait pas plus de cent médiocrités.

Là comme ailleurs les grandes œuvres empoignantes sont rares, mais les œuvres attachantes sont légion.

Citons encore : Sigrist aux têtes frappantes, le Russe Kikoïne aux couleurs claironnantes et *sobres* et qui est peut-être un génie couvant, Foujita Tzougou-Haru dont le dessin a des rondeurs de lunes jaunes ou roses ou argentines et qui doucement rêve. Les fleurs et fruits de Giraud, le *Paysage* de Gerbaud.

Lotiron est un grand peintre, Bissière un très grand peintre, Tobeen un très très grand peintre. Lotiron fait de l'Henri Rousseau, Bissière du Velasquez, mais ce sont deux très grands peintres.

Lhote m'embête, Gleizes m'ennuie, Picabia m'amuse, Bonnard m'amuserait beaucoup et aussi Vuillard mais ils n'exposent pas. Ottmann fait peut-être du Renoir mais il doit avoir du talent.

Camoin fait des femmes nues et Flandrin des mannequins. Denis fait du papier peint.

Kisling fait du Kisling.

Renoir reste admirable quoi qu'en pensent les critiques autorisés dont je me fous [9]. Il a un ou deux paysages mystérieux et lointains, et de merveilleuses promesses de caresses dans les courbes de ses corps et les soleils éteints de ses roses, et de la puissance avec tout ça, ce bougre de vrai grand peintre celui-là.

Et puis il y a encore tous ceux qui restent et qui ont presque tous du talent mais une insuffisante personnalité.

Pour le stand du meuble rien qui n'ait déjà été vu aux précédents salons.

A la section des livres de magiques [10] bois coloriés de Marc Roux pour la *Descente dans le Maelström.*

Ô cette barque antique qui suspend sur les flots bleu saphir sa voile rouge.

P.-S. — La non-correspondance de la disposition des toiles avec le numérotage du catalogue m'ayant obligé à des recherches infructueuses, m'a empêché d'introduire dans mon compte rendu une importante collection de peintres, dont certains parmi les plus hauts.

Je nommerai encore :

Castellanos légendaire et fastueux, le sagace et subtil Jean Marchand, Dufy, riche et pénétrante nature de primitif modernisant, Alice Bailly fantaisiste et chatoyante, et qui peint à la laine.

Enfin Marcel Gromaire, intellectualisant, un des

tempéraments les plus considérables de notre époque et dont le *Paysage au Chêne* et le *Monsieur et Madame Laboureur* laissent une impression inouïe de puissance et de pénétration [11].

L'EXPRESSION AUX INDÉPENDANTS [1]

Quelque prévention que l'on ait contre une certaine manière de meubler une toile avec des tessons, ou des bouts de fleurs, il y a à tout le moins une chose à considérer : c'est que cette verrerie est la démonstration péremptoire d'une vérité. A savoir : que le meilleur moyen de rendre à la couleur sa spécificité était de l'isoler de tout ce qui n'était pas elle. Nul, s'il n'a un cœur incurablement rebelle au beau, ne peut en entrant dans la salle 2 de ce salon se défendre d'un certain émoi, et d'un plaisir, à la vérité étrange et mitigé de malaise, et cependant certain, et qui lui vient de ceci : qu'une impression de pureté et d'harmonie indicibles en même temps que de nouveauté, se dégage de ces toiles barbares et qui ne représentent rien, rien, ou des choses si simples, si simples, si nues, si primitives que la virginité de la couleur n'en est pas altérée.

Pourquoi peint-on? On peint pour dire quelque chose et non pour vérifier des théories. Et, ce qu'on a à dire, on ne peut pas le dire autrement qu'avec les formes qui nous entourent. Quand nous disons quelque chose, c'est elles que nous

disons. La couleur qui n'est la couleur de rien et la ligne qui n'est la ligne d'aucune chose ne peuvent être reçues que comme des recherches d'harmonies propres à elles-mêmes, dont certaines céramiques persanes nous offraient l'exemple le plus absolu. Mais alors nous sortons de la peinture et tombons où?... Il y en a qui trouvent plus de sens à un beau meuble qu'à un beau tableau. Ce n'est pourtant pas une affaire de goût.

D'aucuns ont pensé des formes, non pas même naïves mais primitives, qu'ils exécutent ensuite merveilleusement. Et les gogos s'y laissent prendre. Ils les méprisent, ces formes, comme issues de cerveaux infantiles alors qu'elles sont l'expression d'une maturité de civilisés arrivés au dernier stade de leur épanouissement. Ainsi Foujita, Fauconnet, Dufy, Itschoc-Grunewald, et Matisse. Qui est-ce qui, ayant le moindre sens du dessin, pensera à l'arriération devant les enfleurissements de ces roués, qui avec un charme pervers et une matière colorante d'une subtilité presque sure, disent toute l'étendue d'une âme qui a su sentir?

Le dessin passe au second plan. J'entends non pas la direction de la ligne, mais son exécution. Quand l'artiste a pensé son œuvre suivant un certain contour, que rien de ce qu'il fallait dire n'a été laissé à l'absolu, que la plénitude de la diction a répondu à la plénitude de l'expression, qu'importe un trait lâché ou tremblé.

On le voit bien, en dernière analyse c'est de l'expression qu'un tableau tire sa valeur. De l'expression, j'entends non pas un certain air de rire ou de pleurer, mais la vérité profonde de l'art.

Mais l'équivalent, suivant de certaines lignes, suivant un certain frottis de pinceau, d'une nouvelle réalité. Cette jeune fille japonisante de Kisling n'est-elle pas la plus belle toile du salon, qui, à l'air de venir de loin et de penser à des choses dans sa robe d'ocre jaune, ajoute l'immarcescible expression. Les petits-neveux des petits-neveux de mon frère scruteront encore son air d'indécise tristesse, et sa sagesse, et son interrogative immobilité.

C'est l'expression aussi qui confère aux schèmes de Foujita un air plus rare et comme spirituel, à cette quelconque *Maison de Collioure* et à son amour de bambin en rouge tenant un fantoche aux cheveux noirs.

Le sujet importe peu et aussi l'objet. Ce qui importe c'est l'expression, non pas l'expression de l'objet mais d'un certain idéal de l'artiste, d'une certaine somme d'humanité à travers les couleurs et les traits.

Pourquoi le peintre déforme-t-il? Parce que le modèle en lui-même n'est rien, mais le résultat, mais tout ce que le modèle implique, mais tout ce qui, à travers le modèle, peut être dit de vie battante et trépidante, angoissée ou lénifiée.

Voilà pourquoi Modigliani éborgnait ses figures. Parce qu'il y avait quelque chose de plus qu'un œil à dire dans une certaine figure qui l'inspirait, parce qu'il fallait que son âme passât suivant de certaines lignes et un certain frottis du pinceau que l'œil aurait absorbés. Et on ne voit pas que la petite fille n'a pas d'œil.

Il y en a qui prennent Sabbagh pour un cubiste : ce n'est qu'un farceur. De même Lhote. Qu'est-ce

que ce discoureur prétend innover avec sa peinture à tiroirs qui semble faite avec des morceaux d'antiques collés péniblement les uns aux autres et d'où l'expression est absente. Et Lucie Couturier donc. Peint-on avec sa raison, Madame, ou avec son cœur? Sans doute la raison coordonne, mais encore faut-il que le cœur ait parlé. Pour une femme, vraiment vous m'étonnez. Quelle différence avec Gromaire! En voilà un qui se soucie peu de charmer. Mais dans une lumière de caveau voici un nu décapité qui s'impose avec une formidable puissance, une impression non pas de vie, mais de *réel*. Et tout à côté n'est-ce pas Théophile Robert qui, délaissant définitivement le petit charme de couleur qui imprégnait ses anciennes toiles mystiques, nous donne avec son *Jour d'été* presque une réplique du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et une des meilleures œuvres du salon? Mais n'est-ce pas encore à leur petit charme de vieilles gravures coloriées autant qu'à l'équilibre de leur dessin et à l'ampleur de leur composition que ces peintures doivent le plus sûr de leur prix?

Partons maintenant à fond de train à travers salles, les numéros importants se feront bien remarquer.

Salle 4. — Itschoc-Grunewald. Bissière qui continue. Lucienne Barbey. Utter excellent. Kisling incomparable. Galanis qui continue. Simon Lévy. Théophile Robert déjà nommé. Marcel Gromaire. Dufresne somptueux et rare et toujours nouveau. Dufy. Qui a vu une fois les dessins de Segonzac ne saurait les oublier. On n'oubliera pas non plus les

deux toiles de ce salon peintes d'une vineuse couleur de boue et où flotte le subtil esprit d'un grand peintre.

Gimmi. Valdo Barbey. Trois Fauconnet qui constituent des trouvailles uniques de couleurs rares et de dessin très précieux.

Salle 5. — Oppi. Bergevin. Legat et ses synthèses. Jacoïleff.

Salle 6. — Mettons à part Gil-Marchex pour son brio et la flamme chaude de sa couleur.

Salle 7. — Laboureur subtil et délicat. Lurçat. Utrillo aérien. Barat. Jacques Biot.

Salle 8. — Foujita unique. Sabbagh. Gillardon. Cornilleau trois fois. Kans. Ramey. Waroquier se relâche. Ne se sentant pas plus la force de faire du vrai Waroquier, il a fait du Waroquier qui ressemble à du Waroquier, à moins qu'il n'ait voulu se renouveler. Faudrait voir.

Salle 9. — Chabas-Chigny.

Salle 12. — Latapie.

Salle 13. — De Sardin des fleurs d'une remarquable probité.

Salle 14. — A. Fontainas. Charles Guérin qui continue, qui continue, quand s'arrêtera-t-il ? Mainssieux. J. Puy. A noter particulièrement Geneviève Doré et Henri Martin qui n'ont pas plus de quinze ans chacun, et ont une couleur déjà rare et une mise en page qui ne manque pas d'ingéniosité.

Salle 15. — Valtat fleurs et femme, carminées. Verhoven. Saluons ici le grand Paul Sérusier qui orchestre ses harmonies sabbatiques et mettons à part les amples paysages de Signac toujours aussi mathématiquement beaux.

Salle 16. — Verdilhan. Peske.

Salle 17. — Ottmann. Charlot. Francis Smith. Bourty.

Salle 18. — Van Dongen n'est pas perdu, réjouissons-nous. Voici Marthe Lebasque, la fille de Lebasque.

On ne peut, je crois, mettre sur le même plan André Fraye et Verdilhan, tous deux à la recherche du même art de synthèse. En fin de compte l'aboutissant est la trouvaille d'un style. Ce style, Verdilhan nous semble l'avoir trouvé, clair et large. Fraye pas encore. Mais André Fraye est un poète et il se cherche. Verdilhan au contraire semble se stabiliser. D'ailleurs à défaut de style Fraye possède ce qu'on pourrait appeler une manière. Il y a dans sa couleur un certain frémissement comme musical et un air de certitude et de repos qui ne se laissent plus oublier.

Salle 3. — Citons Gondouin. Puis Irène Lagut, Lewitska, Marthe Laurent, Alice Bailly, Valentine Prax, vierges folles. Les vierges sages sont trop sages pour qu'on en parle.

VIDI

Kisling. On peut, je crois, parler de géométries animées. Il y en a assez pour déceler la construction du monde, et l'âme des petites filles suivant leur angle le plus aigu. Une minute de corps est inscrite à tout jamais, et celle de l'âme sonne à la même pendule. On peut revenir dans cent ans, elle n'aura pas changé de position.

PROPOS D'UN PRÉ-DADAÏSTE

LES LIVRES DONT PARLER [1]

Somptuosité, pénétration, morbidesse, laque et or, le style d'aujourd'hui a toutes les pourpres et tous les reflets, tous les cris et tous les râles, tous les spasmes et toutes les agonies, et ces longs soupirs du sommeil où l'on ne sait plus *ce* qui parle. La littérature d'aujourd'hui est on peut dire subconsciente essentiellement. Aux confins de l'âme, au point fuyant où vacille l'Idée, elle susurre informée, et nulle ne fut plus *une* * et ne donna l'impression d'une plus impondérable subtilité.

De Gide à Suarès et Claudel elle balance comme des nacelles d'étoiles sur les nuages de nos crépuscules spirituels.

Avec de grands bras fous Rimbaud gesticulant semble balayer les planètes; et Breton lance à Soupault dans l'extase des diamants.

C'est lui Rimbaud aux mains brûlées de sable qui osa cette descente infinie au fond du Moi avec

* C'est-à-dire simple, c'est-à-dire plus près de l'Un ou de l'Être indivisible. C'est l'apanage de toutes les époques de décadence. Au milieu d'un apparent éparpillement de ses forces l'Alexandrin cherche l'Un dont le sens s'était perdu par l'usage.

des images où, tremblante, la Vie s'ébauche sur la limite du Néant, lui, Rimbaud, et Novalis le premier, qui disait : Un style est d'autant plus parfait qu'il se rapproche du Néant.

Au fond du gouffre André Breton, Soupault, Louis Aragon flirtent avec *Rien*, mais des villes s'esquissent et la vie, et la mort, et l'amour, et la haine, et les heures du jour et de nos âmes, toutes jusqu'aux plus cachées, et les saisons. Aux alentours et sur les cercles qui montent en tourbillonnant jusqu'au jour, André Salmon, Blaise Cendrars, Pierre Drieu La Rochelle, Max Jacob, qui retrouve le poème en prose, Jean Giraudoux, déjà chef d'école avec *Simon le Pathétique* et...

Enfin sur les bords André Obey, curieux de sensations rares et cataleptiques avec *l'Enfant inquiet*, André Birabeau et son *Bébé poilu*, T'Serstevens truculent et magnifique déjà, Louis Chadourne, Albert Jean, Jean Pellerin.

Tout cela n'est plus très nouveau. On avait déjà lu des histoires comme ça chez François Mauriac et Alain-Fournier, ô Louis Chadourne! les mêmes sensations, la même inquiétude, les mêmes procédés de style, les mêmes rencontres d'expression.

Il y a encore Charles Derennes qui ne manque pas de nerf quand il veut, ni d'observation, ni de pénétration, ni d'analyse, et Roland Charmy, talent délicat et sobre, en perpétuel progrès.

Citons *l'Étau* de Jacques Bonzon, essai de politique financière. On peut bien s'occuper de politique, n'est-ce pas? Ici on se fout de la littérature.

LES ŒUVRES ET LES HOMMES [1]

Les Théâtres. — Que Lugné-Poe joue *le Cocu magnifique* à l'Œuvre, voilà l'événement de la saison [2].

Événement aussi *la Nuit des Rois* au Vieux-Colombier.

Au programme également *le Pauvre sous l'escalier*, d'Henri Ghéon, converti de la guerre [3].

A la Comédie-Française, *Maman Colibri* [4]. A la Comédie Montaigne, *le Simoun* [5]. Le reste est silence.

Les Expositions. — Sacha Guitry nous convie chez Bernheim au dessert de quinze toiles. A la Licorne, Gondouin. Chez Devambez, les *Anonymes*. Chez Marseille des modernes à perpétuité.

Les Livres. — On déballe Conrad et Stevenson. Il y a un nouveau tome de M. Proust : *le Côté de Guermantes. Les Chercheurs d'or* par Pierre Hamp. *L'Enfant inquiet* d'André Obey. A noter d'intéressants recueils de poésies chinoises : *le Livre de jade* et les *Poèmes* de T'sin Pao. Allons-nous enfin connaître les littératures de l'autre côté de l'Orient?

Les Revues. — Le Crapouillot [6] : cette revue est l'effort le plus intéressant de diffusion des formes d'art nouvelles, avec une langue frémissante et du style le plus certain.

La Connaissance [7]. Un inconnu du nom de R.-L. Doyon disposant de cent mille francs a pensé pouvoir faire une revue et il l'a faite. R.-L. Doyon ne sera plus un inconnu.

A citer *le Nouveau Spectateur, Littérature* [8].

LE GRAND MAGASIN EMPOISONNEUR [1]

Le grand magasin porte sa part énorme de responsabilité dans l'universel abâtardissement du goût en France.

C'est lui qui par la modicité de ses prix et ses facilités de livraison a pour ainsi dire imposé au ménage bourgeois et jusqu'à la maison paysanne [2] le chromo bête, le buffet insane, la lampe de laiton fondu et tout le hideux décor [3] de l'appartement d'aujourd'hui.

Il a organisé l'intoxication générale du goût par l'extinction de ces foyers isolés d'initiatives personnelles qu'étaient les petits magasins.

Alors que [dans] [4] telle ville de certains grands pays étrangers, à Vienne, par exemple, chaque intérieur porte la marque d'une personne et d'une âme, l'universelle unification de l'indigence décorative [5] éloigne le visiteur du foyer familial français.

Le peuple est bête, le peuple est aveugle. Il ne sait pas qu'on ne meuble pas pour meubler et que le meuble est fait pour une fin d'utilité et qu'il ne peut sortir de ses attributions très strictes que dans la mesure où [6] il offrira un intérêt d'art et

de beauté certain. La moindre armoire de bois blanc si elle se contente d'abriter les objets les plus nécessaires de la vie courante sera plus belle mille fois que le guéridon du Bon Marché fabriqué en série avec de vagues rappels de styles dont la seule caricature apparaît.

Car ce faisant Monsieur Boucicaut * a eu pour seul but de faire affluer au fond de ses caisses le plus grand nombre possible de deniers. Peu lui importe si par sa faute un tel afflux de laideur s'est répandu sur le monde que l'on peut dire de l'homme d'à présent que de l'heure de sa naissance à l'heure de sa mort il a macéré dans la laideur.

Martine, Mare et Francis Jourdain [7] peuvent rivaliser d'ingéniosité et faire des ameublements d'une harmonie qui est [8] un véritable enchantement pour l'œil et presque pour l'oreille, ils n'atteindront jamais que la haute aristocratie de l'argent qui paye ainsi chèrement le privilège de vivre dans la beauté.

Boucicaut, par l'importance de son industrie, demeurera toujours le grand envahisseur du foyer et l'empoisonneur de la santé esthétique du public [9].

* Boucicaut est en l'espèce un symbole et signifie aussi bien le directeur du Bon Marché, que celui du Louvre, des Galeries Lafayette ou de telle autre maison de perdition.

PETIT TABLEAU DE LA PEINTURE DEPUIS 1850 [1]

On dit : la brute Courbet parce que moins que les autres il élucida le pourquoi et le comment je dirai du bourgeonnement de son moi sensible en matière de choses peintes. Cézanne, lui, était plus intelligent; nous y reviendrons. Son réalisme n'est pas pur. Il était mené par trop de ces impulsions pas très conscientes [2] que le vulgaire appelle instinct pour être un asservi de la nature. Il y a au fond de tout réaliste de talent un romantique qui se cache, une face de frénésie qui donne son accent au pinceau [3].

Il y en [a] [4] qui prennent Courbet pour un animalier. Le bitume de ses paysages est d'un ennui inégalé. Il est le peintre de quelques scènes de la vie très plate que la critique a célébrées : *Enterrement à Ornans, l'Atelier,* les pompiers de je ne sais où. Au total un salopeur qui est arrivé à force d'application à tirer du sang et de l'âme du fumier d'une pâte enténébrée.

Qu'a fait d'autre Manet que d'apporter une vision plus moderne, un plus subtil frémissement des tonalités, un sens tout actuel de la ligne à

un démarquage formidable de Velasquez, quelque chose aussi de faisandé, de verdissant déjà à un art qui ayant trouvé son aboutissant suprême s'est arrêté. L'impressionnisme a pu sur le tard modifier sa technique, il n'a rien ajouté à son tempérament. Aussi le vrai impressionnisme n'est pas là.

L'ART ET LA GRANDEUR [1]

L'art est toujours une hauteur à atteindre. Monticelli disait l'ut de la couleur [2]. Il est assez évident en effet que le beau ne va jamais sans [3] une certaine grandeur, une certaine solennité. On dit grandement les choses petites et grandiosement les choses grandes. Le beau vient d'un quelque chose pour ainsi dire extérieur à l'œuvre, et qui s'y tient néanmoins contenu; il est une invisible présence. Et il est simple. La réussite passagère lui est inconnue, le petit bonheur d'une heure qui donne un air de beau à qui ne le cherchait pas. Il est le frère retrouvé, l'enfant prodigue réinstallé chez son père, l'ami qu'on avait perdu de vue. Il est ce qui participe indéfectiblement à aujourd'hui, et le cadre accroché au mur de tous les jours, je ne dis pas [4] le beau tout court, je dis la majesté des œuvres incontestées (Giotto, Cimabue, Cranach, Brueghel, Téniers, Watteau, Le Nain). Qui ne voit que la beauté de ces œuvres ne vient pas de l'habileté de leur faire, ne vient pas du bonheur de leur couleur, ne vient pas de l'équilibre de leurs plans, ne vient pas... ne vient pas... Car il y a à l'heure où je parle dix mille peintres qui referaient *l'Em-*

barquement pour Cythère, ou *le Repas des paysans*, ou *Saint François recevant les stigmates*, ou l'Eau, ou l'Air, le Feu ou n'importe quoi — non pas qu'à proprement parler il n'y aurait point de différence mais elle résiderait dans une si infinitésimale gradation des nuances, dans un si infini millimétrage des grandeurs que (jusqu'à nouvel ordre) le sentiment seul en peut évaluer le la — pour ce qui est de la rareté de leur coloris, ou du bonheur de leur mise en page, ou, oui, de la solidité de leur structure, sauf pour cet air de grandeur, cette solennité d'expression, et cet air d'éternité enfin qui les rend inimitables et que nous ne pouvons pas exprimer. Car ce qui juge et en dernière analyse résout c'est aussi bien au dehors de nous qu'au dedans l'intraduisible. Le beau est parce que nous le sentons, que nous le connaissons, l'ami retrouvé, l'enfant revenu, le père revu.

L'anecdote sera laissée de côté (Meissonier et la rixe, les houzards dans la forêt, la lettre, le reître, et le restant) non pas l'objet du tableau mais cet air fragile de vérité du ciel, l'heureux branchage, l'air béat des têtes, la couture nette du pantalon, vérité à tout prendre anecdotique, aussi fugace qu'une réputation usurpée.

La grandeur c'est l'éternel, les grandes dates de la vie d'un homme transposées en gestes dans l'art, le fugace c'est l'anecdotique, eût-il un air de vrai mais qui passe, avec l'illusion du vrai, le vrai en surface, le vrai d'un jour qui n'est plus vrai le lendemain, et l'art c'est l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain.

LES VALEURS PICTURALES ET LE LOUVRE [1]

La valeur est devenue pour nous surtout une question de métaphysique. Ce sont surtout les grands principes [2] sur lesquels les œuvres doivent reposer comme aussi ceux sous le coup desquels tombe toute œuvre existante que nous devons rechercher. Nous pouvons tirer quelques lumières sur l'art cubiste du fait des tendances cubistes de la poésie actuelle.

Ces poètes ne peuvent rien supposer ou trouver qui ne soit capable de figurer au répertoire de nos cœurs.

Pour rendre évidente la répartition des états de conscience en plans séparés et sans rapports, ils opèrent un divisionnisme qui donne une mosaïque d'images subconscientes suivant un désordre irraisonné, — et après tout peut-on dire qu'il y ait vraiment rapport, et n'est-ce pas arbitrairement qu'on a uni ces états comme s'ils s'engendraient mutuellement, et est-ce ainsi que procède la conscience; et moi à mes moments les plus évidents de détraquement j'ai des conceptions comparables.

Nos jugements sont entachés par une part d'émotion sensuelle (éducation quelquefois rudimentaire de nos sens).

Exemple : le cordonnier éprouvant une émotion d'une qualité aussi dense et intense [3] devant un Detaille que nous devant un Odilon Redon. (On sait l'influence de l'heure du jour, de la qualité de la lumière, d'un souvenir, d'un chagrin, d'une digestion mauvaise, de nos dispositions humorales, l'absolu n'est-il qu'une moyenne?)

L'absolu existe-t-il par lui-même, n'est-on pas autorisé après cela à rechercher un art affranchi des conditions des sens, un art nouveau qui consommerait le divorce des sensations d'avec la raison (un art géométrique), qui admettrait seulement des sensations d'un ordre purement intellectuel (y en a-t-il?), qui ne devrait rien à l'apport des sens proprement dits, des nerfs en un mot, en nous.

Les manifestations donc de l'art que renferme le Louvre ne valent qu'autant que vaudront les principes d'après lesquels ils furent bâtis, dont la valeur est justement remise en question.

Je me hâte de dire qu'une convention sera toujours nécessaire, que travaillant sur un plan, suivant des lignes, on ne pourra, même en face de la raison pure, se séparer d'une certaine coordination, d'une certaine lisibilité, car étant hommes nous ne pouvons créer que par hypothèse des rapports de plans et de lignes que ne reconnaîtraient pas nos sens.

En définitive ne pouvant imaginer pour notre raison rien de sensible en dehors des formes que nous présentent nos sens, nous serons bien obligés d'en revenir à la peinture de tout le monde et aussi à la poésie, mais en suivant plus strictement les exigences de la raison.

VISITE AU PEINTRE FRAYE [1]

Pas encore Matisse. Ne saurait manquer de le devenir lorsque l'âge aura fini d'organiser et de classer une des sensibilités les plus frémissantes et les plus rares par lesquelles la matière colorée a jamais eu l'heur d'être animée. Doit encore à Matisse, de moins en moins chaque jour, quelques-unes des variations de ses thèmes picturaux et un peu de sa facture; à Matisse et aussi à Marquet, avec même dans ses toiles les plus influencées quelque chose d'aigu et de rare, de musical que ces *peintres* n'ont jamais dû soupçonner. C'est le secret de son art. Fraye est une sensibilité qui s'exprime par le truchement de la toile, un poète, un musicien.

Son panneau du dernier Salon d'automne était une des plus belles pièces de peinture de ce temps. Son nu sur fond rouge a fixé l'attention des peintres et exalté l'horrification des badauds. La Nationale a reçu de lui un grand panneau. Le voici reproduit dans *l'Amour de l'art* [2], bombardé membre du jury au prochain Salon d'automne. Il touche à la grande notoriété.

De grands rideaux bleu de Prusse peignent un

jour assombri. Il parle de joie. Cinq heures sonnent. Le jour se retire des hautes cheminées. Les chaises sont peintes du même bleu que les rideaux. Et la mer sur la toile est du même bleu que les chaises. Quelque chose en son âme l'incline au sombre. Il est couleur de la vie qui est teinte de beaucoup de noir. Il cherche. Matisse, Marquet, Bonnard, Vallotton froid : ah! c'est fait, c'est fait. Mais je suis un sensible, j'aime la peinture sensible. Il sort une vieille toile, une œuvre de jeunesse : « Il y a de la sensibilité, oui, on ne peut pas dire, encore faut-il l'organiser; maintenant, j'ai organisé ma sensibilité. » Et en effet.

Les petites femmes à la Matisse, les ports schématisés à la Marquet, les criques couleur d'orage, tout ça, c'est le pain quotidien, c'est la soumission aux exigences de la goule, la peinture qui se vend; le vrai Fraye n'est pas là. Nous disions sensibilité. Fraye est encore intelligence, l'intelligence la plus lucide, un merveilleux équilibre de deux éléments, l'organisme le plus capable d'opérer l'alliage de la peinture qui doit satisfaire à la fois nos nerfs et notre intellect.

Fraye me montre ce que les marchands n'achètent pas : la merveilleuse toile où le demi-cercle d'un écran violet encadre l'arc d'une corbeille sur laquelle s'incline la mosaïque bleu, blanc, rouge, d'une amphore de chianti.

« Voilà, dit-il, ce à quoi me porte ma patine et qui est du grand art. En attendant, il faut faire de la besogne alimentaire. »

LUGNÉ-POE ET LA PEINTURE [1]

Lugné-Poe aime la peinture et il la sert. Ce n'est pas un des moindres côtés de sa personnalité importante. Il a de tout temps frayé avec les peintres et il les comprend. Bonnard, Vuillard, Sérusier, Denis furent ses camarades des débuts.

Dans le vaste hall délicieusement discret et artiste, les joyaux de la peinture moderne étalent leurs reflets assourdis. Il nous montre ses Bonnards du temps de la « mouise », deux Vuillards printaniers et aussi le portrait de Colette par Sacha Guitry qui est la meilleure œuvre en peinture de cet essayiste en toutes catégories.

Dans la lumière à la Rembrandt d'un vitrail dense, sous l'escalier, une Bible s'étale, aux dimensions énormes, illustrée d'eaux-fortes originales, et, au-dessus, une crique de Friesz, aux tons rares, aurorale.

Lugné-Poe aime la peinture et il la sert. M. Van Dongen figure dans sa galerie en bonne place par un grand panneau de la meilleure veine du début, des reproductions intelligemment choisies, par le truchement des programmes de l'Œuvre et de la revue [2], portent à tous les publics le nom de l'artiste

et sa manière. L'Œuvre est accueillante aux peintres et le sera, nous dit Lugné-Poe, de plus en plus. L'an prochain, les sous-sols du théâtre s'ouvriront à toutes les recherches et les expositions nombreuses permettront aux peintres jeunes de produire leurs réalisations.

LES SALONS DU PRINTEMPS [1]

LA NATIONALE

Il y a des naïfs pour voir dans l'introduction au sein du décrochez-moi ça de la Nationale de l'apport des écoles jeunes un effort pour s'adapter à l'optique de maintenant. La vérité est que, quelque exceptionnelles qu'aient été cette année les résistances des vieux birbes du jury, il y a parmi les nouveaux venus des réputations qui s'imposent auxquelles l'accès du palais de tout le monde ne peut pas être refusé. C'est d'ailleurs le seul intérêt de ce Salon. L'année prochaine Abert, Auburtin, Jacques E. Blanche, Bernard, Aman-Jean, Boutet de Monvel auront renoncé à faire de la peinture.

Sans parler du Bazar de la Charité des Artistes Français, de tous les fabricants d'oseille et marchands de guimauve forains qui constituent le gros des suiveurs et que je voue une fois pour toutes et en vrac à la même réprobation, quand j'aurai concédé à la justice la grâce efféminée et le faire certain des deux natures mortes de Blanche, et le rutilement en toc des Bernard, j'en serai quitte avec la peinture Nationale et je pourrai m'occuper de la peinture. Exception faite des trois Charlot de la salle I.

Elle tient toute dans une seule salle. Pour incomplète qu'elle soit, la sélection de ces messieurs du jury nous offre l'éclaircissement d'un ensemble suffisamment représentatif et qui est d'ailleurs le résumé de la seule peinture qui compte. Fraye se classe premier *ex aequo* avec Dufresne, Charlot, Flandrin, Waroquier et Fornerod. Dans un louable effort d'achèvement et de précision cet artiste se révèle capable de grandeur et élargit ses volumes en profondeur.

Un beau coup de soleil frappe de par derrière la structure des nuages et l'air dispose en amplitude son impalpable fraîcheur. On peut regretter l'harmonie assourdie et la musique de ses précédentes réalisations. Cette harmonie constitue un des éléments nouveaux des toujours délicieusement abracadabrantesques compositions de Waroquier qui dans la patine ambrée des vieilles pierres vénitiennes inscrit l'amusante flottille de bateaux à voiles et de gondoles. Sabbagh gâche à des maternités impossibles les plus beaux dons de composition et de couleur qui dans le domaine le plus restreint de l'aquarelle trouvent leur exacte utilisation. Flandrin livre en pâture à sa volonté de stylisation un exquis sentiment des couleurs claires et de la nature ensoleillée. Il ne manque plus à Dufresne pour atteindre à la grandeur qu'un souci plus exact d'éviter le laid. A Van Dongen il manque de ne pas se livrer si facilement à sa facilité.

Libre aux filles en mal de clients, aux nourrices, aux matelots en permission et aux vieux cabots destitués de se complaire maintenant à la peinture bonbon, à la peinture photographie, aux sensible-

ries de confiseurs égarés ne connaissant pas le principe de l'art qui est intelligence et sentiment, âme et effervescence à propos de la nature, même invertie, même déformée, et non assemblage d'objets naturels.

LES ARTISTES FRANÇAIS

La vire-vire embarque la cuisinière, le vieux monsieur, l'oie blanche, la vieille demoiselle non mariée et le cabot.

Amusez-vous bien, badauds, et persuadez-vous que c'est de l'art. L'art, on sait ce que c'est et vous n'en savez rien. Voir plus haut.

L'ART NOUVEAU
à propos du
LABORATOIRE CENTRAL
par
MAX JACOB [1]

Voilà un livre dont déjà Max Jacob a fait son deuil. Louis de Gonzague Frick en trouve la présentation malheureuse, mais Jacques-Émile Blanche le regarde comme ce qu'il y a eu de mieux comme vers depuis Apollinaire. « Je n'en attends, dit Max Jacob, ni argent, ni gloire, ni compliments. »

Ce qu'il y a de saisissant, c'est l'unité d'un livre dont les poèmes sont échelonnés sur seize années. C'est que si l'*esprit* de l'auteur a changé, son *œuvre* est demeurée la même. Et, en effet, au milieu de tous les débordements, Max Jacob a conservé un fond de candeur merveilleuse, ce qui lui a permis, au moment de sa conversion, de retrouver avec l'âme du jeune croyant la crédulité de l'âme de l'enfant qu'il n'a jamais cessé d'être. Qu'on nous permette enfin de faire remarquer que c'est justement cette note de crédulité exprimée en images d'imageries populaires puisées aux sources d'un merveilleux tout spécial qui fait de la littérature de Max Jacob et de ce livre de vers en particulier

quelque chose d'unique en notre langue et qui laisse loin derrière elle la fantaisie à court souffle et les recherches sans foi d'Apollinaire et de tout le restant de la littérature de maintenant.

AU CABARET DES POÈTES [1]

Ceux qu'intriguent la figure un peu fermée et les tendances curieuses des lettres de maintenant n'ont qu'à aller s'asseoir à Montparnasse ou à Montmartre, au milieu d'un cercle de poètes, autour d'un saladier de vin chaud. Comme un beau jardin à travers des verres de couleur, l'esprit de l'homme gagne à être vu à travers la couleur du vin. On connaît les cercles célèbres du Procope, ceux où Verlaine trônait, puis Moréas, Tailhade et Paul Fort.

Il n'est pas d'intrus autour de la table où Max Jacob réunit ses familiers dans ce café du 2 de la rue Lamarck que domine le Sacré-Cœur. Là défilent Marcoussis qui enlumine le verre, Robert Mortier, peintre et théoricien, Latapie et sa jeune femme, André Salmon, Pierre Mac Orlan. On évoque les grandes images de Picasso, Derain, Matisse, Apollinaire; tout ce qu'il y a d'excellent dans le monde d'aujourd'hui s'est assis sur le fauteuil rouge de Max Jacob et il en tire des souvenirs et des images qui défilent dans la brume des pipes et l'odeur du vin chaud.

— Si vous vous placez, dit-il, devant votre

feuille et que vous vous mettez à écrire, vous n'accomplirez rien de bon. Si vous réfléchissez un temps, ce sera mieux, encore un temps et ce sera très bien, si vous pleurez sur votre page ce sera magnifique. C'est dans le fond de l'être que la personnalité réside, il faut l'aller chercher jusqu'au-dessous des genoux.

Gabory, ce soir, est présent. Voilà, avec Radiguet, dit Max Jacob, les deux poètes les plus certains du mouvement post-cubiste. Simon Kra annonce une édition de treize de ses poèmes, les purs d'entre les purs, avec des images de Galanis [2]. Il a vingt-deux ans. Sa langue d'une densité mesurée scintille d'un éclat de phosphore :

Allons cueillir la mandragore
Au jardin des fruits défendus
Beaux corps sans âme enfants perdus,
Tendres colombes de Gomorrhe,

scrupuleusement fidèle aux plus strictes exigences des vieilles prosodies. Ce qui caractérise toutes ces productions des jeunes, c'est un certain esprit d'impertinence au sein de la plus parfaite soumission, une aiguë intellectualité.

PIERRE MAC ORLAN ET LE ROMAN D'AVENTURES [1]

Pierre Mac Orlan peut passer pour le Mage et le Prophète [2] de l'Aventure. Nul mieux que lui n'a su dégager [3] la Mystique du Mouvement, le sortilège de l'Acte. Loin, en effet, que l'Aventure et les Œuvres qui s'essaient à en retracer la secrète magie n'aient d'autres appas que ceux — grossiers — capables de capter seulement les intelligences débiles ou encore informées, il y faut des sensibilités acérées.

Il y a, en effet, dans l'Aventure, un élément de vertige, et comme une part d'inconscient capables d'égarer les natures mal ajustées. C'est que l'Aventure est, avant tout, régie par ce Dieu indolent qui se plaît à dérouter les calculs, brouiller les cartes, fausser les compas et que, faute d'un meilleur terme, nous appelons Hasard.

Chaque objet y prend une signification inouïe du fait de sa destination inconnue et vivante. Tel objet sans importance peut être un talisman qui déclenche le Dieu. Voilà pourquoi un des secrets de l'Aventure bien conduite réside dans l'animation des détails. C'est le singe de *la Folie Almayer*, le perroquet de *l'Ile au trésor;* et le défilé infini d'ob-

jets et de notations infimes qui remplissent *le Maître de Ballantrae, Enlevé* [4], les *Aventures d'Arthur Gordon Pym.* Procédé que Pierre Mac Orlan s'est essayé de réappliquer dans son *Chant de l'équipage.*

Mais en regard de ces monuments de l'Aventure, le petit essai de Pierre Mac Orlan fait figure de devoir d'écolier. C'est qu'il manque du sens des transitions. Le merveilleux exégète qui, au même instant, était en lui et qui lui faisait écrire l'admirable préface des *Capitaines pirates* [5], ayant démonté les rouages du roman d'aventures, s'essaya à les recomposer dans leur ordre accoutumé. Mais, à part quelques notations assez heureusement recréées, il ne sut pas trouver le secret primordial du mouvement et de la vie. Ce défaut d'action se retrouve encore dans *l'Étoile matutine,* qui apparaît, d'autre part, comme une merveilleuse enluminure de pirateries successives d'un incroyable piment, et d'un accent bien moderne. Mais son *Nègre Léonard* est un chef-d'œuvre. Cette transposition dans l'époque actuelle des vieux thèmes de sorcellerie a su conserver un fascinant cachet d'irréalité presque logique. Et il n'y a pas jusqu'à cette obscénité inconsciente et candide qui ne réussisse à se faire accepter comme un des éléments constituants d'une œuvre qu'aucune morale ne saurait réprouver.

LE DERNIER ASPECT DU SALON[1]

Le XIVe Salon d'Automne se présente à nous avec une allure singulièrement réduite, du fait de l'abstention des Grands Maîtres.

Qu'on imagine le mouvement littéraire uniquement représenté par François Mauriac, les Tharaud et Marius-Ary Leblond. On y épierait en vain le retentissement d'un beau mot de couleur. C'est assez dire qu'une désolante uniformité de facture ramène la plupart des toiles au même caractère d'habileté et de procédé que l'esprit du cubisme durcifie. Il n'y a pas jusqu'au genre carte postale qui ne nous soit pour cette fois épargné, comme une maculature de vieille boue au milieu de l'affranchissement des autres toiles. Les envois intéressants ne se distinguent de l'uniformité générale que par l'heureux dosage et la bonne utilisation des éléments. Il y a, au fond de cette peinture, un remarquable souci d'*humanisation* et de véridicité de la matière. Ce qui distingue par exemple des envois comme ceux de Dunoyer de Segonzac et de Marchand, c'est un degré de plus dans la qualité de la sensation, un enrichissement intérieur de la matière. Fraye opalise des échappées de fenêtres

sur des plages dominées par des cieux noirs. Ici, la sensation s'allège jusqu'à la qualité d'un sentiment. Cette fenêtre sensible est une des perles du Salon. Il y a encore une synthèse de gare d'une remarquable répartition et où perce une pointe d'humour, de belles voiles, un ciel de nacre, des remorqueurs. Et le tout épanoui dans la joie.

Mainssieux, ni Camoin ne se séparent d'un fond de terre. Mais où Friesz trébuche et s'enlise dans le bousillage et l'encrassement, Camoin se hausse aux facettes des belles robes de paon. Avec une identique porosité de matière, Mainssieux fleurit des visions orientales d'une simplicité reposante et qui sont des transpositions dans la contention et la fraîcheur des rutilements de là-bas.

Théophile Robert seul avec un nu révèle des préoccupations d'ordre psychique dans une toile très exactement remplie. Il y a quelque chose d'absolu dans l'austérité de ces droites volontaires et de ces courbes, dont le balancement nuancé compose la plus heureuse réalisation du Salon.

L'Épinal est joliment représenté par Dufy. On peut noter l'enrichissement qui s'ajoute à une vision un peu sèche du monde, la fixation d'un beau diapason de couleur. Bissière s'épuise à la recherche stérile de concilier le cubisme avec la vie. Triste exemple de contamination intellectuelle. Hélène Perdriat baigne, dans ses harmonies un peu sures, des images un peu *à l'instar*. Marval est l'illustration de la sottise des femmes, et Vallotton de l'assèchement d'un beau talent.

Foujita manque un peu de grandeur, mais

chaque parcelle de toile est d'un émail si merveilleux qu'on pardonne, en faveur du réveil parlant, des pelotes de coton rose et du parapluie au manche recourbé.

Le Sacré-Cœur de Lascaux est la seule toile qui contienne ce qui manque le plus généralement aux peintures des Français : une pensée.

Les fleurs de Sardin étaient l'extériorisation d'une jolie âme discrète, ses paysages sont le témoignage d'un beau métier, que ne contaminent pas les théories.

D'analogues préoccupations d'ordre psychique rapprochent les ensembles belge et russe. Une effervescence démente anime des longs pantins spirituels qu'affectionne l'hystérie russe, tandis qu'un peu plus loin, leurs confrères belges, avec un vieux relent de paraboles, redisent de mystérieuses histoires au symbole caché.

Telles sont ces œuvres, que leur caractère met au-dessus de toute question technique.

*

Charlot le Nain, rude, précis, exact, implacable, ne ressemble qu'à lui. Sunyer nous donne de belles visions de natures reposées, dans un faire délicat, avec de l'air, une ambiance et de beaux feuillages charmants.

Yvonne Gilles est mûre et sensible; et Lespinasse net, solaire, et véhément. Laboureur reste Laboureur, sans plus. Favory amplifie sa manière. Ch. Granval, le seul comique vraiment amusant du Français, nous donne deux marines, très

intelligemment mises en place, très déblayées de tout détail parasitaire, très synthétiques et sensibles et qui sont de spirituelles transpositions dans le monde plastique de sa vision humoristique des choses.

MAURICE MAGRE ET LA FÉERIE[1]

L'irréel aura toujours ses fervents. Or, les frontières en sont vastes. Il empiète jusque sur le domaine de l'habituel, du *journalier*, pourvu que ce soit l'habituel et le journalier des autres hommes, loin de nous, — et qu'on ait su faire gicler, jaillir l'âme, dégager l'émouvante beauté, la retentissante humanité des plus petits gestes de notre vie.

Toutefois, il y a des lieux prédestinés et que la fantaisie de l'homme a toujours plus volontiers recherchés : l'Inde, la Perse, la Chine, le Japon. Béni donc celui qui, dans notre idiome un peu sec et positif, a repétri les Arlequins et les Derviches[2], et ramené les grottes des fées. Magre est ce dernier Enchanteur. L'an dernier, c'était dans les vertigineuses fumées d'un irréel jardin *Arlequin*[3] à la poursuite de l'Éternel Féminin; et cette année avec *Sin*[4], l'alléchante fantasmagorie de la Chine va déployer ses floraisons. Cette imbrisable volonté d'évasion vers ailleurs, depuis tantôt vingt ans, est un bel exemple de fidélité à l'idéal. Pourquoi faut-il qu'à cette pure matière se mêle tant de clinquant. Pourquoi faut-il

qu'il habille ses séduisants fantasmes d'un vieux fond d'images éculées, prises à Banville les trois quarts du temps. Et nous eûmes, dans *la Mort enchaînée* [5], ce ridicule défilé des Mânes, pas même bon pour le public des barrières. Toutefois, Magre est un poète. Et, de-ci de-là, une floraison inattendue du style vient nous consoler de cette fondamentale négligence.

Et, depuis qu'il a chanté l'opium, il a su tirer, des circonstances quotidiennes, un retentissement inouï. Sa *Montée aux Enfers* [6] n'est qu'un long rêve d'opium, tout miroitant de laques et chargé de fumées.

Ici, où l'expression trouve son plein épanouissement, où chaque mot explose avec sa pleine charge de sens, une révoltante outrance gâte les plus beaux poèmes. La facilité n'est plus dans les images, elle est dans les situations. Mais le livre est sauvé par sa sincérité.

LA CAVALIÈRE ELSA

par

Pierre Mac Orlan

(Éditions de la N.R.F.) [1]

Plus encore que les précédentes productions de Pierre Mac Orlan, sa dernière œuvre porte la marque de son époque. Elle est extraordinairement datée. Mais elle tire justement de ce caractère pour ainsi dire momentané sa valeur documentaire et son style. Elle fixe un moment assez furtif du développement spirituel de notre époque. Il y a d'ailleurs dans le style de Pierre Mac Orlan quelque chose de proprement inexprimable, une certaine faculté de dégager ce qu'on pourrait appeler la substance mystique de nos sensations, qui en fait quelque chose d'éminemment représentatif. Un autre caractère de ce style est sa précision, sa netteté, une appropriation étonnante de la forme au fond, qui donne l'impression que la FORME a été *pensée avant*. Un intense sentiment de la signification symbolique des choses communique à ses créations l'apparence idéale des choses vues en rêve. *La Cavalière Elsa* est comme une incarnation féminine de l'âme de Pierre Mac Orlan. Mais le grouillement épique de cette belle fresque animée

qu'est son dernier livre, se réduit à des enluminures de détail.

Pierre Mac Orlan est un écrivain trop conscient. Ce qui enlève à son livre sa masse et son unité. Mais si éparpillée que soit la fabulation de ce roman, la vie qui s'y incorpore en rend la lecture troublante.

POINT DE MIRE

par

CÉLINE ARNAULD [1]

Le monde vu du fond de la mer. Si vous n'êtes pas arbre à corail ou madrépore, vous ne pouvez rien comprendre à l'art de Céline Arnauld. Il faudrait en plus être un arbre à corail intelligent et qui pense. Un poème comme *Jeu d'échecs* ne se peut aborder de front. Il y faut une âme à l'instar. On espère peut-être de nous une explication logiquement raisonnable, une coordination raisonnée de ces poèmes! Il n'y en a pas. Céline Arnauld pense par associations d'idées. Une image appelle une autre image d'après des lois qui sont les lois mêmes de la pensée. Chaque poème est un corps complet et parfaitement organisé auquel des nécessités intérieures et lointaines imposent sa forme et sa dimension. Exemple : *Jeu d'échecs*.

Mais, avant tout, Céline Arnauld ne fait pas de littérature. Nous ne sommes pas pour les règles. Mais plus une littérature se passe de règles, plus elle a besoin de se reposer sur la vie, de se modeler sur la vie, de s'infuser de la vie. Si aux yeux de certains la littérature d'à présent n'apparaît que comme une mandarinade de lettrés décadents, la

faute en est à quelques artificiels assembleurs d'images mécaniques, posées là comme des papillons tout faits. Mais la poésie de Céline Arnauld est une explosion d'ardentes sèves. C'est la vie elle-même qui pousse au dehors des efflorescences si nourries : c'est comme un brasier d'images :

Voici venir habillées d'austères musiques les fanfares du soir.

ou :

Le cortège de ses mains jointes en fougères stellaires.

Un poème de Céline Arnauld a une couleur de cendre verte et de piment violet, et de toutes les choses en général qui font penser à ces clowneries merveilleuses et autres parades foraines dont s'enchantent les grands enfants.

Le recueil est précédé d'un portrait de Céline Arnauld, par Halicka, qui est comme une classification de son âme.

MONSIEUR KAHNWEILER [1]

Dans aucune galerie de Paris on n'a l'impression d'un renouvellement de la peinture, sauf chez Monsieur Kahnweiler.

Chez Rosenberg Léon c'est le cubisme. Le cubisme est le cubisme, qui était neuf en son temps. Il a donné tous ses fruits. Kahnweiler aussi a prôné le cubisme. Il faut maintenant changer de direction.

Bernheim jeune. La citadelle de l'impressionnisme. On accepte bien de-ci de-là quelques cubistes, mais dans la mesure où la postérité les accepterait. Et puis un fumet d'impressionnisme est dans l'air.

Marcel Bernheim où déferle un arrière-impressionnisme un peu confit. Les confins de la Nationale, et nous sommes en 1923.

Il y a encore Paul Guillaume, qui hébergea Modigliani! Les ressortissants de l'art nègre!

Tout ce monde-là couche sur ses positions. Leurs galeries font figure de musées. Mais Kahnweiler est en perpétuelle ébullition. C'est le creuset de la peinture. On [a] [2] vraiment chez lui l'impression d'assister à la gestation de l'art nouveau. L'art en

travail. Vlaminck, Derain sont là comme les témoins du chemin parcouru. Le tremplin d'où jaillir. Les colonnes solides du nouveau temple. Une assurance pour les futures moissons.

Juan Gris sans cesse se renouvelle. Sa *Fenêtre* est comme un prisme gelé, une minute du temps reconstituée dans son exacte enveloppe de lumière.

Voilà les directions de la peinture vivante, la peinture qui n'est pas encore née.

Parmi les nouveaux, Masson applique l'idée du cubisme à la restitution d'objets naturels, à la nature qui devient vraiment chez lui de la nature repensée, vue à travers un tempérament. Ses forêts sont grandioses et douces, mais toujours un peu *absolues*. Chacune de ses forêts est *La Forêt,* où tous les éléments de la forêt se retrouvent, organisés. Ainsi qu'un décor vrai. Ce puissant est capable de tendresse, voire de suavité. Ce sera là son écueil.

Togorès est fort, net, plein de style.

Lascaux réalise l'alliance de la nature *sentie*, et de la nature *pensée*. Chacun de ses paysages est vrai, solide, réel, et cependant transposé. Rien d'Utrillo. Vieilles rues, vieilles masures. L'atmosphère a la couleur des pierres, la couleur du jour, la couleur du ciel. Invisible elle saisit peu à peu. L'ensemble est âcre et doux. Comme la vérité. Mais vue à travers l'esprit. Chacun de ses tableaux a l'air de la conclusion de quelque chose. Le peintre dit : voilà, c'est ça. Et en effet c'est ça, par rapport à UNE minute de l'esprit.

LE PEINTRE LE PLUS REPRÉSENTATIF DU GÉNIE DE LA RACE ET LE SCULPTEUR [1]

Mais où se place le génie de la race, — est-ce dans l'inspiration initiale, dans la courbe du sentiment, est-ce dans le niveau de la pensée, dans une simple émanation du sol, une certaine agglutination de formes, de tendances, de répulsions?

Mais pour qui trouve que Chardin représente la France et que Delacroix, par exemple, fait exception à la France, il n'y a pas de point d'union, si ce n'est dans une certaine impuissance ou une certaine incommunicabilité.

Si je dois nommer qui à mon sens représente ce qu'il est convenu d'appeler le génie de la race je prononcerai Watteau comme la plupart de mes confrères. Pour moi, qui dit France en matière d'Art ou en quelque matière que ce soit dit contention, stérilité, cristallisation, barrière, je ne dis pas mesure, ordre, composition (voir Poussin), je dis *stratification*. C'est ainsi que Delacroix pour moi est français non par ce qu'il représente, mais par ce qu'il *implique*, et qu'il est impuissant à représenter.

L'Art Français manque d'un vrai tourment moral, je ne dis pas d'une inquiétude, d'une tristesse, je dis d'un vrai tourment central, essentiel, préoccupant. Désabusement, oui, et encore, détresse (quoique si peu) mais interrogation, abîme, rupture, *jamais!* Ivresse extérieure, dionysiaque tant qu'on voudra, et même les confins de l'ivresse, une ouverture sur l'infini, un quelque chose entre la pourriture et le phosphore que possède parfois Delacroix.

Mais tout ceci encore circonscrit, conscient, parfaitement définissable. Jamais le peintre français ne donne la sensation d'être dépassé par lui-même.

Ce qui caractérise notre grâce à nous, c'est qu'elle est définie. Les portraits les plus chargés de spiritualité, les plus lourds en révélations psychologiques ne révèlent guère qu'un niveau d'âme palpable et conscient. Je pense à Gustave Ricard, au portrait de sa mère.

Cet Art lourd et bestial que nous propose Lucas Cranach donne certainement plus à penser dans son animalité égarée et massive que l'Art plus relevé de Prud'hon, par exemple.

Je choisis à dessein un peintre *gracieux* et dont l'Art ne s'oppose pas. Un des caractères des peintres étrangers est qu'ils semblent poussés par leur race, au lieu que chaque peintre français définit la sienne et semble la terminer.

C'est ce qui peut permettre de rassembler d'un côté Fouquet, Clouet, Courbet, Corot, de l'autre Fragonard, Watteau, Latour, Prud'hon. Au centre Poussin, Le Nain. — Et de côté David, Ingres

que je me refuse à rapprocher de Poussin à cause de ce qu'ils ont de plus prévu.

Je ferai donc tenir les génies de la race que je vois dans un certain gel, une délimitation subconsciente de la pensée, du sentiment, de la forme (opposé au gel conscient, et à la suppression de parties entières de la pensée et du sentiment des protestants dans la personne d'Ingres qui inclut la grâce, la pureté, la psychologie, la sensualité dans la rigidité d'une forme parfaite).

En sculpture, la question me paraît plus simple. Je verrai le génie de la race de la sculpture française dans un certain mélange de barbarie et de grâce. Je pense aux Cathédrales, aux Vierges taillées dans le bois. Rodin allie la barbarie des délicieux tailleurs de bois et de pierre à la grâce et à la pensée.

Mon peintre préféré : Delacroix, pour les raisons plus haut indiquées. Parce que le moins français dans l'essence.

Un acteur.

LETTRE DE PARIS [1]

EXPOSITION PICASSO

« Je peins mes toiles dans l'avenir. Je les bâtis avec le style que le temps leur conférera. Je suis de trois siècles en avant. Je peins des images futures. Je les peins avec les yeux du futur. Je leur donne le style que j'espère qu'elles acquerront dans le futur. »

Mais, pour l'instant, Picasso ne nous évoque que le passé. Sa peinture est un résidu, une « décantation » de la peinture. Elle a beaucoup trop un caractère de but, non de moyen. Picasso s'évertue à penser en formes classables, déterminées. Et il les classe pour l'avenir. Il se définit beaucoup plus qu'il ne s'exprime. Il s'exprime en se contemplant. Son art, maintenant, appartient au passé. Ses dernières toiles cubistes nous touchaient beaucoup plus. Elles étaient à elles-mêmes leur manière. Elles ne définissaient qu'elles-mêmes, et cette petite partie du monde qu'elles recréaient à leur gré. Moins immédiatement sensibles, elles découvraient peu à peu leurs secrets. Une force prodigieuse de vie crépitait dans leurs lignes denses,

une réalité inconnue et profonde, où toute l'âme se retrouvait.

De profundis, Picasso.

EXPOSITION KISLING

Celui-ci ne s'attache qu'à nous rendre la vie, vue de son angle le plus aigu, chargée d'inconscience profonde et de sens. La vie pour la première fois découverte, un angle nouveau de la réalité. La vie dans une ambiance hoffmannesque, mais telle que des yeux hoffmannesques eux-mêmes pourraient la voir. La vie efficace et touchante des choses. Adorable petit enfant aux yeux vides, et toi, insultant vieillard aux lunettes, vous êtes denses comme la vérité.

MARTHE ET L'ENRAGÉ

par

JEAN DE BOSSCHÈRE

(Émile Paul) [1]

Pourquoi un livre d'impressions d'enfance? Et pourquoi tout d'un coup, si tard? Croit-on qu'il soit si amusant que cela d'écrire un roman et un roman comme celui-là qui soit une sorte d'amer pensum. Mais qui n'a été terrifié par cette idée qu'il allait un jour *oublier sa vie*. Avant que cette idée ne soit définitivement enfouie, Bosschère la reprend et la fixe. Mais à travers cette vie passée on retrouve l'ossature de sa mentalité éternelle. Impressions d'enfance soit, mais d'où une sombre philosophie se dégage, une sorte de pessimisme désespéré auquel participe l'ample tournoiement de la nature, avec cet air d'éternité répandu sur telles pages de Brueghel, telles toiles de primitifs oubliés.

Jamais un effort d'objectivation de la nature extérieure ne s'est fait jour comme dans le livre de Jean de Bosschère. L'ossature charnelle du monde, cette espèce de système planétaire à même les bois, les rocs, les plaines, les plantes. Et l'esprit de l'homme jeté là-dessus comme un pont.

Qu'une cloche vibre : voici que se déclenche instantanément le système aérien des sons. Jean de Bosschère n'a rien laissé perdre de toutes ces impressions flottant à même l'atmosphère. Tout le trésor spirituel de l'enfance se trouve rassemblé, déballé. Impression d'un plat comme d'un paysage. Jean de Bosschère n'a rien oublié.

Et il arrive que cette œuvre écrite comme une torture, et qui a tout le caractère d'un mémoire appliqué, prend une vigueur et une force qui le met bien au-dessus de tant de romans autobiographiques écrits ces dernières années.

Marthe et l'Enragé, au sortir d'un tel livre nous n'ignorons rien ni de l'aspect extérieur ni de la configuration morale de ces deux types singuliers. Mais de plus ils vivent devant nous sur un pied anormal, et ils semblent nous demander des comptes. Les connaissant comme nous les connaissons, la fin du livre ne nous étonne plus.

Après avoir démonté les rouages psychologiques de ses personnages, jusqu'aux plus fins, jusqu'à ceux qui ont une sensibilité de membrane, Jean de Bosschère les lance [2] dans un drame effroyable dont les moindres péripéties sont décrites avec un sens de l'orientation des lieux, avec des effets de perspective mentale qui ont quelque chose de véritablement hallucinant [3].

Ce livre si dur et si compact laisse un goût de vérité extrême, mais curieusement éparpillée. Est-ce la vie, est-ce le paysage vrai de la conscience, cela? Mais pourquoi en nous ce peu d'ennui, cette douleur, cette peine?

Une volonté d'objectivation peut-être anormale

y fixe les choses de la pensée [4] avec des miroitements durs de stalactites. Chaque atome de sentiment prend corps, prend un corps et des vertèbres. Une merveilleuse floraison de micas tremble au milieu des lueurs sous-marines de l'inconscient mis à jour.

HANDJI

par

ROBERT POULET

(Denoël et Steele) [1]

Robert Poulet a cultivé pendant quelque temps l'hallucination écrite. C'est un genre difficile, car les repères manquent; et on n'est jamais sûr d'avoir touché le point qu'il faut. Sans renoncer absolument à l'attitude d'esprit que cette façon de cultiver l'inconscient pur suppose, M. Robert Poulet nous donne cette fois un roman clair; clair, c'est-à-dire situé. On y peut déceler les emplacements de l'esprit où son dévergondage habituel d'imagination prend source, les points gâtés de la pensée auxquels sa sensibilité correspond : son roman dégage une violente odeur de sang humain, de transpiration, d'urine, toute une physiologie intime qui montre de quelle façon les choses de l'esprit ont trouvé *leur résolution* dans les faits : on a par moments l'impression d'assister aux ébats intimes d'Handji, le spectre, avec les deux officiers, et peu s'en faut que ces rapports ne se réduisent à une économie ménagère de draps changés, de linge sale et de lits prêtés. L'hallucination a pris chair. Comme une scène d'une sexualité bizarre trans-

portée devant quinze cents spectateurs. Mais quelle séduisante gageure de transporter cette énervante alchimie mentale en plein front, en pleine atmosphère de la guerre, jusqu'à faire de la guerre une sorte d'immense rêve où la seule réalité réside dans les cheminements lents des deux esprits.

Ce roman a été accueilli par une grande partie de la critique avec un étonnement irrité : ceux qui le détestent se sont empressés de rechercher ses parentés avec toute une littérature dont les tics de langage, les déformations verbales, et une constante préoccupation, on pourrait même dire un envoûtement de l'anodin, font tout le prix. Mais Robert Poulet, quelque ressemblance qu'on puisse déceler en lui avec le langage à la mode, porte son style à lui, et qui s'impose dès les premières phrases : on doit reconnaître avant tout dans *Handji* la présence d'un style, un style à part, plein de procédés, de manies, mais qui rend un son singulier, dense et murmurant, comme d'un couteau brusquement enfoncé dans la terre, un coup de pioche, cause d'éboulements. Un style où tout le problème du langage, de ses retards, de son éventualité, de ses luttes, se montre à nu dans chaque expression. A force d'assister comme en rêve aux éboulements de la pensée dans l'esprit et de l'esprit dans l'expression, tout le système du langage s'effondre, l'esprit perd pied et tout y apparaît également inutile ou également nécessaire dans les éventualités de l'expression : il n'y a plus pour la pensée de tournure qui tienne, il n'y a pas de raison d'accrocher la pensée ici ou là, ici plutôt que là, *il n'y a pas de raison de commencer à penser.*

Le squelette de notre horlogerie interne nous apparaît tout à coup mis à nu, aussi virtuel, aussi éventuel à un niveau qu'à un autre, dans une forme que dans une autre. Seule la nécessité de faire vite, de dire aux gens ce qu'ils attendent, *et d'en finir, pour tout dire, avec le Temps,* guide finalement et commande le choix. La langue de Robert Poulet pose ces problèmes et beaucoup d'autres.

Je veux signaler la curieuse conception de l'ennui qui apparaît à certaines pages du livre. Robert Poulet nous donne le diagnostic de l'ennui comme on donne le diagnostic d'une maladie connue, classée, aux caractéristiques nettes. C'est la forme la plus normale de l'ennui, qui soit. Ce n'est pas l'ennui crasse et poison, le cafard sans cause, l'ennui qui neutralise le cerveau : c'est l'ennui qui mesure le temps, donne un relief aux secondes, situe toute action, toute sensation dans le temps. Par lui la pensée inoccupée et qui fait feu de tout bois, évalue les personnes, les gestes, les paysages : « Tel chemin sera celui par lequel passera l'homme qui portera la nouvelle d'un changement, et cet homme aujourd'hui inactif, inoccupé, neutre, prend d'ores et déjà l'importance de son activité à venir. » Ainsi tout ce qui se passe est situé, tout ce que le cerveau d'habitude absorbe, sans y prendre garde, par le fait de cet ennui créateur prend sa valeur exacte : aucune parcelle des choses, aucune partie du monde ne demeure inutilisée.

LA MAGIE DANS L'ÉGYPTE ANTIQUE

par

FRANÇOIS LEXA

(Paul Geuthner) [1]

Le livre du professeur Fr. Lexa est un monument précieux et puissant, et extrêmement valable si l'on ne veut considérer que l'entassement des matériaux qu'il nous apporte et l'analyse patiente, judicieuse et très complète qu'il en fait.

C'est ainsi que certaines notions magiques sur l'appel aux mythes divins, au cours d'une séance d'évocation magique, procurent à l'esprit de qui les replace dans leur ambiance poétique vraie, une sensation d'affolement et de vertige, qui fait rapidement place à une certitude insensée.

Des textes qui, malgré leur traduction en français, donnent parfois l'impression de la poésie la plus sublime, et telle qu'on sent très bien qu'aucun poète humain n'a pu en être capable tout seul, et avec des moyens simplement humains, suivent dans le second tome de l'ouvrage.

Et, par exemple, des phrases ou des versets comme celui-ci viennent de loin.

De l'infini de l'orient à l'infini de l'occident je me suis tenu en face de la suspension appesantie des cieux, et sous mon aile toute grande et gonflée de leur cri, j'ai vu l'un après l'autre passer et monter tout droit, les dieux, comme des i brûlants, aspirés par le bas et le haut de l'espace et par les quatre extrémités de l'Infini, et j'ai vu le Seigneur, et le Fils et le Mage, et celui qui tourne autour d'eux en couronne, et qu'on appelle le Pérégrinant.

Et qu'on ne dise pas que certains grands poèmes épiques contiennent des strophes à peu près comparables. Tous les anciens poètes ont puisé à des sources que nous ne connaissons pas.

En dehors de la façon technique de faire et de composer avec les ingrédients voulus des amulettes nouées ou non, ce qui ressort de tout cela est que la « Magie Égyptienne » était surtout faite de textes, dont le sens devait être étroitement en rapport avec leur vibration verbale et avec les dix mille façons de reprendre le texte et de le prononcer, en provoquant chaque fois une vibration de plus en plus profonde et ramifiée des nerfs, et l'on perçoit jusqu'à quelle hystérie externe, et quels tourbillons internes de Derviches tout cela devait aller.

LA COUPE D'OR

par

Ludwig Tieck

traduction d'Albert Béguin

(Denoël et Steele) [1]

Ludwig Tieck, ce rêveur grassouillet, à la tête de moine hirsute et laïcisé, semble un réaliste égaré dans le rêve, mais qui s'y sent bien.

Ses contes nous ramènent un monde de l'esprit, un réseau de résonances qui sont les résonances de nos sensations vierges à l'époque des premières lectures que nous en faisions. Deux étages de sensations s'échelonnent en nous, approfondissant la volupté que nous en retirons, et qu'il serait important d'analyser.

Il y a d'abord l'étage des réminiscences où se perçoit une sorte de double courant. Là, le monde de Tieck nous donne une image plausible de nos rêves et nos rêves se contentent de magnifier la vie extérieure [2]. Nous n'avons pas encore atteint le degré du chaos.

Passé l'étage des réminiscences, où le fantastique organisé de ces contes semble ramener au jour les spectres de notre moi, ces contes sont comme une attestation merveilleuse que le monde de l'imagination continue [3].

De toutes ces œuvres qui fixent une date dans l'évolution de l'esprit, qui définissent un état de l'intelligence, sans lesquelles un degré précieux, infiniment révélateur, infiniment important de la vie spirituelle, nous manquerait [4], la plupart sont ignorées, perdues, inaccessibles dans notre langue. Je ne crois pas que depuis cent ans, on ait fait une seule traduction de Tieck, si tant est qu'il en ait jamais existé aucune. Et nous sommes un peu abreuvés, un peu sursaturés d'Hoffmann. Ses meilleurs contes, les plus aigus, les plus stridents, les plus marqués de l'exaspération d'une sensibilité malade, couleur de viande et de nerfs blancs, ses contes les plus violents, les plus tourmentants n'existent plus en français [5].

Pourtant, la nature imaginaire reproduit périodiquement les climats nécessaires, aligne ses séries d'effets. Il y a toujours des aurores humides, des couchants troubles ou pernicieux. Il y a un bric-à-brac d'antiquités naturelles où les archéologues des paysages internes peuvent venir puiser des sensations toujours fraîches, empreintes d'une immuable virginité. Pour toutes ces raisons, une réédition de Tieck est précieuse, et cette réédition comble une lacune et nous permet de faire le point.

D'où vient cette impression de nostalgie comblée que nous donnent la plupart des œuvres romantiques?

Tous, tant que nous sommes, écrivains de l'époque présente, on pourrait nous prendre pour des ennemis de la fraîcheur. Si notre parole, si notre conversation, si notre vie connaît la *diction simple*, notre esprit semble l'avoir oubliée. Nous

sommes follement romanesques, nous sommes des sentimentaux dégoûtants; sous notre travestissement d'esprit, nous nous apparaissons en face de l'amour, en face de la vie, en face de la réalité, comme de naïfs écoliers, comme des rêveurs incorrigibles. Notre attitude n'épousera jamais la vie, la vie telle qu'on nous l'a faite et telle qu'elle est. Nous vivons peut-être en esprit, et de quelle vie de larves et d'ossements, de quelle vie fœtale, où les démarches les plus simples de l'intellect deviennent, quand nous les passons au crible de nos intelligences corrodées, je ne sais quelle poussière sinistre, quelle grotesque gesticulation; mais à côté de cela, nous pleurons devant un paysage doux et quelconque, une musique bête, un mélodrame attendrissant. Nous sommes en face d'un monde que notre inconscient voudrait vivre, mais sur lequel notre esprit [6] ne s'applique plus. C'est pourquoi les contes de Tieck nous rendent nos sensations anciennes, et ils nous les rendent *écrites;* ces sensations d'une jeunesse plus que morte, plus qu'oubliée, *fossile*, infiniment plus vieille que nous. Ils nous rendent des villes entières, des villes en réduction et comme conservées sous des globes, des paysages non fragmentés. Ils nous restituent la démarche de notre esprit lui-même, qui enfouit dans ses rêves l'image d'une femme perdue, inaccessible, que notre vanité, que notre orgueil, que notre délire, qui ne se contentait pas de vivre, mais qui voulait en même temps vivre et rêver, nous a fait perdre. Cette femme était ce qu'il y a de plus beau au monde, et tout ce que le monde peut nous offrir, nous avons exigé d'elle des attri-

buts que le monde ne contient pas et nous l'avons laissée perdre. Nous la retrouvons hors de la vie et du rêve, à la lisière de la mort, mais pas encore morte, dans la déchéance, dans l'usure de sa beauté et de nous-mêmes. Nous sommes maudits, et c'est la morale de *la Coupe d'Or*, et de notre propre vie.

CAHIER DE CURIEUSE PERSONNE

par

LISE DEHARME

(Cahiers Libres) [1]

Aux temps maudits du Surréalisme, j'ai un jour entendu parler d'une paire de gants d'azur qui ressemblaient à une figure de femme. N'importe quelle femme peut se donner un genre, en revêtant des gants d'azur; mais n'importe quelle couleur, qui en soi serait idiote, peut tout à coup devenir sublime par sa place dans un tableau. Ainsi des gants bleus de Lise Deharme qui étaient à mon sens une véritable qualité d'esprit. J'ai cherché longtemps dans la vie à reconnaître le visage supporté par ces gants, de même que dans *le Vase d'Or* d'Hoffmann une note perdue, qui prend la forme d'une pierre, permet le jour où l'on tombe dessus de retrouver tout un pays. C'est qu'on avait besoin d'air au moment du Surréalisme et que la poésie, incarnée par de ravissantes figures de femmes, nous était un moyen de fuir la turpitude des esprits. J'ai enfin rencontré Lise Deharme qui se fait toujours de la vie l'image d'un jardin d'enfants. Et c'est dans cet esprit qu'elle recopie

patiemment ses poèmes, et dans ces poèmes des objets passent, et ces objets parfois composent, dans une musique grêle et certaine, une mosaïque de choses vraies.

UNE « HISTOIRE DES RELIGIONS » ÉCRITE DU SEUL POINT DE VUE DE L'HOMME[1]

Entre ceux qui racontent l'histoire de Dieu du côté de l'homme et ceux qui la racontent du côté de Dieu, il n'y aura jamais de conciliation possible : mais tout de même il faut choisir; et Denis Saurat, dans son *Histoire des Religions*, a choisi du mauvais côté. Le point de vue de Dieu, c'est la métaphysique, dans la mesure où celle-ci se sépare de la philosophie; et le point de vue de l'homme, c'est la psychologie, qui, basée uniquement sur le concret et la connaissance rationnelle, n'apporte à l'esprit que le chaos.

On pourrait pardonner au livre de Denis Saurat de n'être qu'une compilation objective, un essai de rationalisation des cultes basé sur les noms. Mais sorti des rites qu'on peut décrire quand on les connaît — et c'est déjà mal les connaître que de les interpréter d'après les textes, les tablettes, les hiéroglyphes et les bas reliefs, — même une description geste par geste ne pourrait nous restituer un rite, dont l'esprit a cessé de nous appartenir, — sorti des rites et d'une sèche nomenclature des noms, il ne reste plus à l'historien qu'à se

taire sans entrer dans les croyances et sans chercher à les interpréter. On n'explique pas le sublime, la poésie, la métaphysique, Dieu, par la psychologie, qui en est la réduction et la négation même — et parce qu'il est absurde, irrationnel, illogique d'expliquer l'Infini par le fini. Cela est élémentaire. Et c'est ici, d'ailleurs, que commence le vrai débat. Et ce débat oppose deux attitudes irréductibles de l'esprit humain.

Mais, sans faire ici de la métaphysique, et comme la question n'est pas tranchée et qu'elle ne le sera jamais, du moins entre gens qui raisonnent dans le concret et sur les faits — puisque en dehors des faits on ne peut pas savoir ce qu'il y a, — sans faire de la métaphysique, on peut dire que Denis Saurat a choisi un peu trop facilement le point de vue de la psychologie, avec son corollaire, la science, qui explique Dieu par l'homme, et la religion par l'homme augmenté de la société. Son point de vue qui part des faits tranche un peu trop vite avec les faits et s'embarrasse dans les croyances, dont la description que Denis Saurat nous en donne aboutit au plus sinistre cafouillis.

Denis Saurat croit encore à la souveraineté de la science, au développement irrésistible du progrès, il appelle les anciens et les Orientaux des barbares; pour lui l'Inde n'a pas encore accédé à la Civilisation, et la Civilisation c'est celle de l'Europe moderne qui, comme chacun voit et sait, est en train de s'effondrer, elle surtout, dans le chaos.

A chaque ligne du livre de Saurat, le parti pris scientifique s'accuse, mais quand il entre dans l'interprétation des croyances, son parti pris devient,

même au point de vue scientifique, de l'ignorance, et cette ignorance qui s'affirme et s'étale atteint à une sorte de gigantesque absurdité.

Je ne connais pas mieux le sanskrit que Denis Saurat lui-même, mais quand Denis Saurat prétend, s'appuyant en cela sur le *Védânta*, qu'Ishvara créant le monde *s'amuse* et qu'il crée le monde pour *s'amuser*, il démontre son incompréhension du terme sanskrit correspondant, et de la doctrine des *Védas*.

Il faut dire d'abord que le mot abusivement traduit par « s'amuser » n'a pas le sens puéril et gratuit que Denis Saurat lui attache. Il désigne une sorte de jeu supérieur auquel l'absolu se livre, et parce que le monde, en effet, pour l'absolu n'est qu'un jeu, puisque l'absolu ne peut créer qu'en cessant d'être lui-même, et que s'il veut rester lui-même, il doit considérer le monde comme un simulacre périssable et non comme de l'absolu réalisé. C'est ici un jeu comme le théâtre qui n'engage pas le réel est un jeu et un simulacre, mais en quelque sorte supérieur à un acte réalisable, puisque l'acte est périssable et que le jeu seul est éternel. C'est dans ce sens qu'Ishvara, qui est lui-même un reflet de l'absolu dans le domaine du possible, *s'amuse*, puisqu'il n'entre pas dans ce qu'il fait et qu'il n'est pas engagé par ce qu'il fait.

De même, lorsque Denis Saurat recherche dans les *Upanishads* un reflet de la pure doctrine védique et qu'il la considère comme altérée, il n'engage que lui-même et son interprétation abusive des textes.

Lorsqu'il prétend que les *Upanishads*, qui sont pour les brahmanes le commentaire rituel et inva-

riable des *Védas*, où la doctrine des *Védas* est élucidée, rendue assimilable à l'esprit, et surtout *applicable à l'homme*, lorsqu'il accuse les *Upanishads* de prendre le contre-pied de la tradition, il confond simplement le point de vue de Dieu et le point de vue de l'homme, il mélange le surnaturel des *Védas* à cette assimilation du surnaturel par les hommes, dont les *Upanishads* fournissent la doctrine et le chemin, il confond une fois de plus la métaphysique et la psychologie.

Il est facile intellectuellement d'opposer le bien et le mal, mais quand on veut définir ce qui est bien et ce qui est mal, et donner les règles de l'un et de l'autre, c'est alors que le vague, le halo, la confusion et les difficultés commencent. Il est facile de séparer *a priori* le particulier du général, mais quand il s'agit de séparer l'Homme Absolu et Total de l'ensemble total des hommes, et de chaque homme pris en particulier, cette séparation a abouti au Moyen Age à une querelle de plus d'un siècle, et il appartient au seul Denis Saurat de dire que la discussion, connue sous le nom de « Querelle des Universaux », n'offrait pas d'intérêt.

Quoi qu'il en soit et pour en revenir aux procédés de discussion de Denis Saurat, on peut dire que tous les textes auxquels celui-ci se réfère, qu'il s'agisse des *Védas*, des *Upanishads*, du *Tao-Te-King*, des *Évangiles*, du *Livre des Morts*, des *Sentences* d'Hermès Trismégiste, pourraient recevoir de chacun de leurs lecteurs une interprétation différente et tout aussi valable que celle de Denis Saurat, parce que ces textes sont poétiques d'essence, et que la poésie par essence est irréductible

à l'intellect pur et encore moins [réductible] à l'intelligence rationnelle. C'est ainsi que lorsque Denis Saurat [veut les interpréter, il devient à peu [2]] près incompréhensible et qu'il n'en dit rien de plus, il juge, à notre sens, l'infirmité de la raison d'abord, et ensuite celle de Denis Saurat, qui n'accepte que ce qu'il comprend, et pour qui il n'y a dans l'esprit rien de supérieur à ce qui peut être compris, c'est-à-dire cerné, limité, donc terminé, donc fini, c'est-à-dire mort.

Il ne s'agit pas de comprendre le *Tao-Te-King* et par là de l'achever, de le détruire, en le limitant et en le déterminant, mais d'être soulevé par lui et conduit sur la voie véritable qui réside dans l'illumination intérieure, est inconnaissable par nature, et qui n'a ni forme ni nom. Et nous en revenons par là à l'antagonisme éternel entre l'infini métaphysique, le Divin Inconnaissable, qu'on n'atteint qu'en abdiquant sa raison humaine, et la science fixe des faits qui est, par essence, la destruction du Sublime et de l'Éternel. Entre ces deux voies, il n'y a pas de conciliation possible, et qui fait, avec des moyens humains, l'Histoire des Religions, c'est-à-dire de l'Indicible, et de ce qu'à travers l'histoire les peuples en ont pu capter, risque comme Denis Saurat d'aboutir, en fin de compte, à une logomachie insoutenable, à l'image de son propre chaos.

SATAN L'OBSCUR
par
JEAN DE BOSSCHÈRE
(Denoël et Steele) [1]

Jean de Bosschère est perdu d'esthétisme, mais sous cet esthète il y a un homme; et aujourd'hui il n'y a pas d'hommes qui aient la préoccupation de l'essentiel [2]. Trop d'épithètes, de comparaisons, et trop de fleurs. Trop d'afféteries de langage qui remontent à 1900, nous empêchent d'atteindre au secret de son livre. Mais dans son livre il y a des secrets. *Satan l'Obscur*, c'est plus que la description d'un homme secret [3]. C'est l'incarnation du domaine sombre, où l'érotisme, la poésie, la religion et le sublime voisinent, comme dans le sein de sa mère un poète de génie voisine avec toutes les horreurs physiques, incarnations d'autres horreurs non physiques, qui accompagnent dans le ciel la naissance de certains êtres prédestinés [4].

Il y a des secrets et une atmosphère de fièvre, de cruauté [5], et aussi de parfums hélas, et de peinture; mais l'accent suraigu par moments, et le malaise qui s'en dégagent, font la rare qualité littéraire [6], et la valeur humaine et poétique de *Satan l'Obscur*.

EXPOSITION BALTHUS A LA GALERIE PIERRE[1]

Il semble que, fatiguée de décrire des fauves et d'extraire des embryons, la peinture veuille en revenir à une sorte de réalisme organique, qui loin de fuir la poésie, le merveilleux, la fable, y tendra plus que jamais mais avec des moyens sûrs. Car jouer sur l'inachevé et le fœtal des formes pour en tirer de l'imprévu, de l'extraordinaire, du merveilleux, apparaît tout de même un peu trop facile. On ne peint pas des schémas mais des choses qui sont, on n'arrête pas au microscope le travail de la nature pour en extraire de l'inarticulé; mais le peintre conscient de ses moyens, de ses puissances, entre délibérément dans l'espace externe, et il en retire ensuite des objets, des corps, des formes dont il joue sur un mode plus ou moins inspiré.

Balthus peint d'abord des lumières et des formes. C'est par la lumière d'un mur, d'un parquet, d'une chaise et d'un épiderme qu'il nous invite à entrer dans le mystère d'un corps pourvu d'un sexe qui se détache avec toutes ses aspérités. Le nu auquel je pense a quelque chose de sec, de dur, d'exactement rempli, et de cruel aussi, il faut le dire. Il invite à l'amour mais ne dissimule pas ses dangers.

Quant à la poésie, elle entre dans la peinture de Balthus par une toile intitulée *la Toilette de Cathy*, où le corps jeune et amoureux d'une femme s'impose comme un songe dans une peinture qui a le réalisme de *l'Atelier* de Courbet. Imaginez dans la vie un modèle de peinture transformé tout à coup en sphinx et vous avez à peu près l'impression que cette toile peut faire.

La technique du temps de David au service d'une inspiration violente, moderne, et qui est bien l'inspiration d'une époque malade où l'artiste qui conspire ne se sert du réel que pour le mieux crucifier.

Anti-réelle, pour finir, cette conception détachée de la peinture, je veux dire où aucune toile ne peut être jugée en elle-même mais qui n'a une valeur qu'en fonction du sens où on la met. C'est la notion du trompe-l'œil prise sous l'angle de sa splendeur et non sous celui de sa servitude. C'est le trompe-l'œil qui n'est pas dans la toile mais dans la toile plus le décor où on la met. C'est la peinture qui reprend dans le réel, par l'éclairage *artificiel* de la toile, par le couloir, la galerie, la rue passante, son sens secret, son utilité précieuse, c'est la réalité de l'esprit qui se met à la place de nos gestes désaccordés.

LA VIE, L'AMOUR, LA MORT, LE VIDE ET LE VENT

par

ROGER GILBERT-LECOMTE

(Cahiers Libres) [1]

Contrairement à ce qui s'est pratiqué un peu partout depuis quinze ans et plus, il semble que l'on doive maintenant en revenir à une acception de la poésie conçue comme une chose qui *sonne*, fût-ce de façon mystérieuse et d'après les lois du quart de ton.

Or, dans les poèmes de Roger Gilbert-Lecomte qui consacrent la présence du vide, la circulation mystérieuse du vent, il y a, même dans les parties humoristiques, même dans les poèmes faits de quelques mots, de quelques vocables épars et qui ont du mal à trouver ce qui les rassemble, il y a la présence d'une harmonie cachée et qui ne se révèle que par ses aspérités.

Cette harmonie à peine indiquée et parfois presque imperceptible, par moments il semble que l'on en puisse douter. Mais il y a dans tout le livre l'incontestable révélation d'un poète vrai, et qui se cherche; et la fin du livre démontre qu'il s'est trouvé.

Ce recueil, intelligent et sensible, est un aperçu de la poésie, une sorte de carte du ciel interne, une Rose des Vents magnétique, qui s'oriente et qui nous oriente à travers toute la variété des aimantations et des courants. Un bon tiers du livre est pris uniquement par cela. C'est le fait d'un homme qui fait le point, qui cherche la trace, *une* trace, et qui la trouve.

Roger Gilbert-Lecomte indique le temps, le ton, la nuance, il se met au diapason; et enfin, il trouve la vraie poésie, qui est génésique et chaotique, qui part toujours, — et quand elle n'est pas si peu que ce soit anarchique, quand il n'y a pas dans un poème le degré du feu et de l'incandescence, et ce tourbillonnement magnétique des mondes en formation, ce n'est pas la poésie, — qui part toujours de la Genèse et du Chaos.

La partie supérieure du livre, celle où la vraie personnalité de Roger Gilbert-Lecomte se manifeste et se dégage, est celle qui traite du vide et du vent, avec la mort comme complément.

Ici enfin, une forme de vrai lyrisme, de lyrisme moderne apparaît. Et c'est ici que Roger Gilbert-Lecomte rompt avec les poètes du temps, retrouve ce ton organique, cette atmosphère déchirée d'organes, cet air fœtal, humide, ardent, qui a de tout temps appartenu au vrai lyrisme, qui puise sa force à la force de vie, qui prend sa source à la source de toute vie.

Ici encore, comme pour tout le reste, c'est l'Orient qui nous fait la leçon. Il n'y a pas dans la poésie d'Occident cet air de mort, cette ambiance orageuse, cet air de spasmes mal calmés, qui

appartiennent par exemple à la poésie thibétaine pour le peu que nous en connaissons. L'Orient dans sa poésie s'attaque au cycle de la vie humaine, qu'il saisit dès avant la naissance, qu'il ose poursuivre jusqu'après la mort. Un des poèmes les plus saisissants du livre de Roger Gilbert-Lecomte est celui où il décrit la chute spirituelle d'une âme qui se laisse prendre au piège de l'incarnation.

Le thème est le thème habituel de la haute poésie thibétaine, mais le lyrisme et l'accent sont à lui.

Roger Gilbert-Lecomte est un des rares poètes d'aujourd'hui à cultiver cette forme de lyrisme violent, noueux, torride, ce lyrisme en cris d'écorché, qui se pare de mots abrupts, d'images-forces, où la convulsion et le spasme rendent le son de la nature en plein travail. Des images de danse macabre, des sonorités graves, enfouies, des refoulements de sons qui tournent sur eux-mêmes et font la spirale, marquent deux ou trois de ses poèmes. Et dans une époque antipoétique entre toutes, et où la poésie écrite semble un secret perdu, un poète authentique nous est enfin révélé.

Roger Gilbert-Lecomte, à l'exemple des plus hauts poètes sacrés de la tradition extrême-orientale, identifie dans ses poèmes la métaphysique et la poésie. Il remonte à la source génésique des images; il sait que le lyrisme, comme l'amour, comme la mort, sont tous sortis de la même source violente. Et il se rapproche de cette source violente et nous en rapproche par la même occasion.

L'Orient n'a jamais commis l'erreur de verser dans la poésie individuelle; tout ce qui a une

valeur dans la poésie orientale traite de l'universel; et les poètes individuels, s'il en existe, sont automatiquement rejetés en dehors de la tradition. Il y a dans la poésie de Roger Gilbert-Lecomte comme le regret d'une tradition perdue, et l'écho lointain de certains grands cris mystiques, de ce ton qui roule en menaces dans les écrits de Jacob Bœhme ou de Novalis. C'est le plus bel éloge que je puisse en faire; et cette dernière remarque me dispense de rien ajouter.

L'ÉGLISE DE NAUMBURG

album par

WALTER HEGE et WILHELM PINDER

(Deutscher Kunstverlag, Berlin) [1]

L'album de MM. Hege et Pinder nous révèle une statuaire sublime et peu connue. On ne peut douter, après l'avoir feuilleté, que l'église de Naumburg, près de Weimar, ne contienne quelques-unes des figures sculptées les plus dramatiques du Moyen Age, etdont la vue nous laisse dans l'arrière du crâne un souvenir aussi vivace et plus obsédant qu'un antique remords.

Certes, l'album contient des photos où les visages s'orientent, et dont la lumière parle seule déjà. Et ces photos tirent les visages dans le sens de leur propre acuité. Mais il y a en plus sous cette pierrerie, sous cette matière spiritualisée et qui depuis si longtemps n'a pu s'arrêter de vivre, une sorte de force en fusion qui bout comme sous une peau, ou sous un immense paysage, et jaillit claire tout comme un élan du cœur; l'amour et toute la tendresse humaine se réunissent pour nous oppresser devant ces visages où le style, la clarté, une grandeur simple semblent nourris en dessous par

une sorte de vibration douce, par un dynamisme qui brûle à feux tempérés.

D'ailleurs toute vraie beauté est proprement indescriptible; on peut devant ces statues parler de style; on peut parler d'humanité, de grandeur, de simplicité, on peut parler de vérité, de réalisme. Mais cela est à dire aussi de toute la statuaire de l'époque, qui est unique et ne se peut confondre. Et je cherche dans les profondeurs de mon inconscient quelque chose qui puisse me permettre de dire en quoi au milieu d'une statuaire unique, ces statues à leur tour sont uniques et ne ressemblent véritablement à rien. Je cherche la note d'humanité et de réalisme particulier, qui à l'exaltation allie la tendresse, et le dénuement à la somptuosité. Ces statues sont sculptées d'une main douce et forte, qui dit tout mais qui n'avoue rien. Elles sont à la fois synthétiques et particulières, et l'histoire particulière qu'elles racontent semble du temps arrêté dans son vol. C'est d'un mélange fort curieux de style et d'actualité immédiate qu'elles tirent leur indéfinissable poésie.

APPENDICE

Madame,

Vous me demandez [1] ce que j'attends de cette pièce. C'est bien simple, j'en attends tout et dans tous les domaines possibles. Et je dirai même plus : je la monte à coup sûr. J'en suis aussi sûr que d'un mécanisme monté pour faire partir sa charge d'explosifs à heure dite. Car cette pièce porte en elle-même sa propre preuve et sa propre sécurité. De même qu'elle est située dans le temps, qu'elle commence à une certaine heure pour finir à une heure tout aussi certaine (et il arrive que cette heure soit celle où les spectateurs viennent prendre place d'habitude dans les théâtres pour s'en aller deux ou trois heures après, le drame étant complètement achevé), elle est située aussi dans un certain espace réel où se rencontrent [2] toutes les angoisses comme aussi toutes les convulsions morales et les problèmes les plus essentiels de ce temps. Mais ici, l'angoisse est liée, je veux dire qu'elle est concrète, qu'elle porte en elle son propre aboutissement, pour finir par la tuerie générale de la fin, où tout se liquide, parce que, le drame ayant atteint son paroxysme et les personnages ayant accompli leur fonction, il n'y avait plus de raison pour que la pièce persiste, et qu'elle laisse ses personnages après elle, *vivants*. Tous les personnages sont l'expres-

sion d'une certitude, je veux dire que tout ce qu'ils disent porte, et cela sur le plan le plus universel possible, soit qu'ils en aient eu conscience eux-mêmes, soit que l'auteur en ait eu conscience pour eux. Il y a dans cette pièce une volonté de vérité terrible, de lumière cruelle portée jusque sur les bas-fonds les plus sales de l'inconscient humain. Et je vous supplie de ne pas voir là un amour exagéré du scandale, ni le désir gratuit [3] de révolter ou d'étonner. Il y a une perversité incontestable, mais cela n'est pas pire que nous ne le sommes tous dans ce sens. L'auteur ne s'est pas complu dans l'infect, l'ignoble ou le laid, tout ce qui est sale ou infect a un sens, et ne doit pas être entendu directement. Nous sommes ici en pleine magie, en pleine alchimie humaine. L'auteur a voulu exprimer la réalité par son côté le plus aigu, mais aussi le plus oblique et le plus détourné. Tout ceci dans une volonté de relief et d'âpreté plus grande. Il a voulu épuiser le côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais aussi de la pensée humaine, mettre au jour l'antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité d'anges et de purs esprits. Un personnage entre tous représente cette antithèse. Et son apparition est le point culminant de la pièce. C'est pourquoi Ida Mortemart se devait d'apparaître comme un fantôme, mais un fantôme par certains côtés, ou mieux par un seul côté cruellement réel. Ce fantôme qui vient de l'au-delà a conservé en lui toute l'intelligence et la supériorité de l'autre monde, et cela se sent dans son ton de voix et les sous-entendus qu'elle attache sans répit à tout ce qu'elle dit. Tout lui est prétexte à profondeur, est un prétexte sur lequel elle saute comme haletante, dans la peur de ne plus vivre. Et chacune de ses paroles a un sens double ou triple. En tout cas elle représente

la douleur morale et l'empoisonnement de la matière par son pire côté. Son état de fantôme, de femme spirituellement crucifiée lui a procuré la lucidité des voyantes. Et c'est ce qui explique le ton augural et puissamment sentencieux dont elle souligne ses répliques d'apparence anodine, qui doivent s'entendre avec leur sens entier. Il ne manquerait plus qu'elle se laissât rebuter par ce qu'elle fait. Voyez l'horreur épouvantable et gênante, inadmissible presque, mais d'autant plus suffocante et belle d'être inadmissible, de sa situation.

Et comprenez bien que cette infirmité seule et pas une autre était capable de rendre sa situation dans la vie aussi funestement impossible, aussi significative et expressive pour tout dire, et que sa suppression changeait l'esprit de la pièce, enlevait *à l'*ACRETÉ *de la leçon qui s'en dégage* son côté le plus épouvantable et *le plus réellement puissant.*

Ce que je viens de vous en écrire vous fera comprendre à quel point l'auteur a pu être sincère, à quel point il a été conduit par la pure nécessité d'aller jusqu'au bout,

même d'une vérité gênante.

Ce rôle infect, ce rôle honni, inutile de vous dire que j'y tiens plus qu'à tous les autres, qu'il est pour moi, et de beaucoup, le plus beau de la pièce, et c'est pourquoi je voudrais le voir tenir par une actrice de premier plan. Seule une actrice de cet ordre peut le soutenir et le rendre possible par une sincérité venue des plans les plus intellectuels de l'esprit. Je ne dirai pas que vous verrez là une occasion magnifique de vous imposer même au prix d'un scandale. Car pour moi il ne peut y avoir, dans la présence d'un personnage semblable, de scandale que pour les vrais crétins.

Il n'y a rien au monde (même cela), je le jure, qui ne se puisse sauver, rien, par une profonde sincérité.

Mais il me faut autour de moi des esprits libres, mais qui le soient réellement. Je pense qu'un esprit, quel qu'il soit, ne peut se laisser rebuter par rien. Or j'ai trouvé autour de moi des *esprits* LIBRES pour penser que cette situation, tout de même, était telle qu'elle faisait exception. J'estime, moi, qu'il n'y a pas d'exception à la liberté, pourvu qu'un sens humain profond s'en dégage, et que l'art et surtout le théâtre sauvent tout.

J'ai le sentiment que la vie ne possède pas pour vous d'obstacles, du moins faussement moraux, sociaux ou conventionnels, que vous n'êtes pas capable de vous laisser arrêter par un préjugé, surtout basé sur les convenances.

Rien de ce qui est humain ne peut être sale, si la situation où la chose se passe est poignante. Et celle-ci, comme vous pouvez le voir, l'est tout à fait. Je fais des vœux pour que vous deveniez le 24 décembre le personnage fabuleux d'Ida Mortemart lui-même.

Je suis votre dévoué

ANTONIN ARTAUD.

M'est suggéré jouer rue [1],

police me laissera-t-elle, police me laissera-t-elle,

je dois dire ambiance rue moderne n'est pas théâtrale, il s'en faut,

chercher mon ambiance, ambiance,

les intempéries, les intempéries,

théâtre portatif,

en tout cas on ne répète pas dans la rue,

en tout cas monde où tout basé sur de l'argent et où l'argent ou son absence empêche tout,

on doit pouvoir signifier que les matériaux n'ont pas de prix, bois, toile, nourriture, acteurs,

qu'ils peuvent s'obtenir sans argent et qu'on peut rétablir le troc, la coopération des denrées.

Que faut-il en somme?

On peut jouer sur une place [s'] il [2] fait beau, car il faut de l'espace,

dans un hangar, une usine désaffectée ou un garage,

mais il faut répéter.

Je suis prêt à montrer que je n'ai pas besoin d'argent et que je peux m'en passer,

qu'on me donne une maison pour loger,

la nourriture,

que des gens du monde taillent et cousent des robes,

et une Société dans la société,

un État dans l'État.

COMME IL VOUS PLAIRA

de Shakespeare

au THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(Adaptation de Jules Supervielle) [1]

L'enfance est comme la mort : une lumière, un son, un cri y sont d'immenses fantômes; et pour moi les féeries de Shakespeare sont les ouvrages d'un fantôme qui se retrouverait tout à coup enfant.

Cette haine de deux frères par quoi s'ouvre la tragédie, cette haine du duc Frédéric, ce patrimoine qu'on vole, cet exode dans la forêt, ces phantasmes, cette bouffonnerie, je les entends parler avec de grandes voix qui se prolongent comme des lumières dans un orage, et si tout cela n'est pas fou, ténébreux et inhumain à la base, l'invraisemblance manque de sel, et le rire de bouffonnerie.

Aucun relief possible, aucun charme dans cette bergerade sans un quelque chose d'insolite qui est le fond même de Shakespeare et qui rejoint dans toutes ses œuvres la fatalité des drames grecs.

J'étais il y a deux ans à Berlin, et tous les acteurs de cinéma français allaient au *Liliom* de Molnar, mis en scène par Victor Barnowski, comme on va prendre une leçon. Il semble que dans sa mise en scène des Champs-Élysées Barnowski ait eu du mal à entrer en contact avec des acteurs français. Pourtant il y a Annabella qui est sa découverte au théâtre et qui a

joué le rôle de Rosalinde, avec une justesse, une vérité, un charme et un naturel véritablement shakespeariens. J'ai vu Barnowski animer des rôles et donner des conseils à des acteurs, et j'ai eu l'impression d'avoir affaire à un metteur en scène de grande classe. Et c'est lui qui a lancé à Berlin une actrice véritablement européenne : la bouleversante Élisabeth Bergner.

Il y a encore, dans la mise en scène de Victor Barnowski, les décors et les costumes de Balthus. Toutes ses forêts sont insolites et profondes, et semblables à des imaginations de fantôme. Les costumes jouent sur le fond des forêts sombres avec un perpétuel bonheur coloré.

NOTES

Page 11 : L'ÉVOLUTION DU DÉCOR

1. *L'Évolution du décor* parut dans *Comœdia* le 19 avril 1924. Deux croquis l'illustraient; le premier, accompagné de cette légende : *Schéma d'architecture, par Antonin Artaud, pour « la Place de l'Amour », drame mental d'après Marcel Schwob;* le second de celle-ci : *Schéma architectural d'Antonin Artaud.*

L'Évolution du décor peut être considérée comme le premier des manifestes qu'Antonin Artaud écrivit à propos du théâtre; à ce titre, sa place en tête du volume, en manière de préambule aux manifestes du Théâtre Alfred Jarry, semble justifiée.

Page 17 : THÉATRE ALFRED JARRY

Le Théâtre Alfred Jarry fut fondé en 1926 par Antonin Artaud, Roger Vitrac et Robert Aron. Leur tentative fut immédiatement et très efficacement soutenue par le D[r] et M[me] Allendy. Le rôle d'Yvonne Allendy fut des plus importants; elle ne se contenta pas de solliciter d'éventuels bailleurs de fonds, mais s'occupa activement de l'organisation des spectacles, des relations avec la presse, et bien souvent elle suppléa Robert Aron dans ses fonctions de directeur.

Les circulaires, programmes, affiches, papillons, cartes d'invitation, billets à prix réduits, etc., du Théâtre Alfred Jarry ont, pour la plupart, été imprimés par la Société Générale d'Imprimerie et d'Édition, 71, rue de Rennes, à Paris.

Exception faite pour *Manifeste pour un théâtre avorté*, *Lettre à Ida Mortemart*, et les lettres incluses dans la brochure *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, les manifestes des circulaires et les textes des programmes ne sont pas signés.

Colette Allendy qui participa de très près aux activités du Théâtre Alfred Jarry (jeune sœur d'Yvonne Allendy, elle vivait à son foyer; après sa mort survenue en 1935, elle devait épouser le Dr Allendy) nous avait affirmé que la rédaction de ces textes était due à Antonin Artaud. Roger Vitrac, que nous avions interrogé à ce sujet, ne nous avait rien dit qui pût nous faire soupçonner qu'il avait rédigé l'introduction du *Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique.* Sans doute avions-nous prononcé le mot de manifeste et considérait-il ce texte plutôt comme l'historique du Théâtre Jarry. A l'occasion d'un travail universitaire sur l'œuvre de Roger Vitrac, M. Henri Béhar découvrit une vingtaine de lettres d'Antonin Artaud à Roger Vitrac. Il en publia cinq dans *la Nouvelle Revue Française* (nº 136, 1er avril 1964), auxquelles il en ajouta neuf (pour la plupart publiées incomplètement) dans l'appendice de sa thèse : *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme* (Nizet, 1966). Ces lettres nous ont appris que l'idée de la brochure était de Roger Vitrac et qu'il fut, vraisemblablement au cours d'une réunion entre Yvonne Allendy, Antonin Artaud et lui, chargé de sa rédaction. Mais soulignant le côté exceptionnel de cette décision, ces lettres nous confirment par là même que c'est bien Antonin Artaud qui écrivit les autres textes et manifestes du Théâtre Alfred Jarry.

Page 19 : LE THÉATRE ALFRED JARRY

1. Ce premier manifeste du Théâtre Alfred Jarry fut publié, fragmentairement, dans *la Nouvelle Revue Française* (nº 158, 1er novembre 1926) précédé du chapeau suivant :

De jeunes écrivains fondent le « Théâtre Alfred Jarry ». Ils nous demandent de publier quelques passages de leur manifeste.

2. Comparaison qui fut violemment reprochée aux fondateurs du Théâtre Jarry par André Breton dans le *Second Manifeste du Surréalisme : C'est enfin M. Vitrac, véritable souillon des idées — abandonnons-leur la « poésie pure », à lui et à cet autre cancrelat l'abbé Bremond — pauvre hère dont l'ingénuité à toute épreuve a été jusqu'à confesser que son idéal en tant qu'homme de théâtre, idéal qui est aussi, naturellement, celui de M. Artaud, était d'organiser des spectacles qui pussent rivaliser* en beauté *avec les rafles de police.* (André Breton, *Manifestes du Surréalisme,* Idées nrf, 1965, p. 89.)

Page 23 : THÉATRE ALFRED JARRY
1re Année. — Saison 1926-1927

1. Brochure de huit pages, in-8°, sous couverture grise, imprimée par la S.G.I.É. en 1926.

Au bas de la page de couverture cette mention :
Directeur : ROBERT ARON.

L'avant-dernière page de la brochure est réservée à l'exposé de l'Administration du Théâtre Jarry :

MEMBRES BIENFAITEURS, MEMBRES FONDATEURS ET AMIS DU THÉATRE ALFRED JARRY

Le Théâtre Alfred Jarry est une entreprise désintéressée et sans but commercial. Il a la volonté, après ses premiers spectacles, de vivre par ses propres moyens et en appliquant le même esprit d'intégrité et d'indépendance à sa gestion financière qu'à sa direction artistique.

Pour assurer complètement ses premiers spectacles, il doit faire appel à ceux qu'intéresse son effort.

Ceux-ci pourront s'inscrire parmi ses Membres Bienfaiteurs, ses Membres Fondateurs ou ses Amis.

A. — Membres Bienfaiteurs du Théâtre Alfred Jarry.

Cotisation minimum de 500 francs donnant droit à deux places numérotées hors série pour la première représentation de chaque spectacle de la saison 1926-1927.

B. — Membres Fondateurs du Théâtre Alfred Jarry.

Cotisation de 250 francs ou de 150 francs au choix.

La cotisation de 250 francs donne droit à quatre places numérotées hors série pour le spectacle d'ouverture de la saison 1926-1927.

La cotisation de 150 francs donne droit à deux places numérotées hors série pour le spectacle d'ouverture de la saison 1926-1927.

C. — Amis du Théâtre Alfred Jarry.

Cotisation de 50 francs donnant droit à une réduction de 5 francs valable pour dix fauteuils pris au cours de la saison 1926-1927.

La dernière page, détachable, est un bulletin de souscription qui nous indique l'adresse du Théâtre Alfred Jarry en 1926 : 21, rue du Vieux-Colombier.

2. Quelques phrases de ce paragraphe, reprises textuellement du manifeste publié dans *la Nouvelle Revue Française*

(cf. p. 21, dernier paragraphe), sembleraient indiquer que ce texte est le premier manifeste modifié et remanié.

3. La brochure, fautive ici, indique : *la Peur c'est l'Amour*. Il s'agit certainement de *la Peur chez l'Amour*, dialogue portant le numéro VIII dans la suite des scènes qui composent *l'Amour en visites*, d'Alfred Jarry.

4. *Au paradis ou le Vieux de la montagne*, cinq actes schématiques, dixième et dernière partie de *l'Amour en visites*, d'Alfred Jarry.

5. *Les Mystères de l'Amour*, drame en trois actes et un prologue, par Roger Vitrac, étaient parus en novembre 1924 dans la collection « Une Œuvre, Un Portrait », avec un portrait de l'auteur par André Masson. *Éditions de la Nouvelle Revue Française.*

6. *Le Jet de sang* avait été publié dans *l'Ombilic des Limbes* (cf. tome I, p. 88) en juillet 1925. Même éditeur, même collection, même illustrateur.

7. Max Robur, pseudonyme de Robert Aron.

8. Alberto Savinio, de son vrai nom Andrea De Chirico. Né à Athènes en 1891, mort à Rome en 1952, Alberto Savinio, frère de Giorgio De Chirico, était peintre, écrivain et aussi musicien. Il écrivit une tragédie : *Alcesti di Samuele* (Valentino Bompiani, éditeur). Une de ses œuvres : *les Chants de la mi-mort*, a été traduite en français.

Page 28 : MANIFESTE POUR UN THÉATRE AVORTÉ

1. *Les Cahiers du Sud* (13e année, nº 87, février 1927).

2. Le post-scriptum, postérieur de presque deux mois au texte du manifeste, a donc été ajouté après l'exclusion d'Antonin Artaud du groupe surréaliste qui se produisit en novembre 1926. On peut même penser qu'il est une première réponse à la brochure *Au grand jour* signée : Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik, à laquelle Antonin Artaud opposa, en juin 1927, *A la grande nuit* (cf. in tome I, p. 363).

Page 34 : THÉATRE ALFRED JARRY
Saison 1928

1. D'après copie dactylographiée d'un document qui avait été communiqué par Tristan Tzara et qu'il ne nous a pas été possible de collationner avec l'original.

Si des exemplaires de la brochure de 1926-1927 (p. 23), de la circulaire de 1929 (p. 46) et du *Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* (p. 49) peuvent être consultés en bibliothèque ou parfois se trouver encore en librairie, ce manifeste semble avoir complètement disparu de la circulation. Pourtant, la presse de l'époque en avait eu connaissance puisqu'on en trouve un passage cité dans un article de Paul Chauveau annonçant le troisième spectacle du Théâtre Alfred Jarry : *Au Théâtre Alfred Jarry / le « Songe » de Strindberg* (*les Nouvelles littéraires*, 2 juin 1928).

Et en 1963, à l'occasion d'une reprise de *Victor ou les Enfants au pouvoir* au Théâtre de l'Ambigu, Robert Aron, dans un article intitulé *les Francs-tireurs du Surréalisme* (*les Nouvelles littéraires*, 28 février 1963), rappelle la création de la pièce par le Théâtre Alfred Jarry dont il fait un court historique et définit les tendances. Il cite justement à l'appui de son propos d'importants extraits de ce manifeste dont il écrit que : *En 1928, un manifeste du Théâtre Alfred Jarry, rédigé par Antonin Artaud, définissait magnifiquement les exigences et les risques de notre entreprise.*

2. Ceci pourrait indiquer que le titre primitif de la pièce ne mettait pas l'accent sur le personnage principal : *Victor*.

3. On peut supposer que les trois fondateurs du Théâtre Alfred Jarry avaient eu à un moment donné le projet d'écrire une pièce en collaboration.

Page 40 : *Le Songe*, de Strindberg...

1. Texte inclus dans le programme vendu lors des représentations du *Songe ou Jeu de rêves*, de Strindberg, joué pour la première fois à Paris, dans la traduction française de l'auteur. La mise en scène était d'Antonin Artaud. Dans le programme cette précision : *Le Prologue et les 6e, 12e, 14e tableaux ne seront pas représentés.*

La pièce était créée par Mmes Tania Balachova (Agnès), Yvonne Save (La Mère et la Concierge), Lannay (La Chan-

teuse et La Danseuse), Gilles (Christine), Alexandra (Louise et Édith), Ghita Luchaire (Elle et La Vieille Coquette, puis La Femme et Victoria); MM. Raymond Rouleau (L'Officier), Straram (Le Vitrier et Le Père), Bontoux (Le Choriste et Il, puis Le Mari), Sarantidis (Le Souffleur et L'Ami), Bruyez (L'Afficheur et L'Écolier), Dallé (L'Agent de Police), Maxime Fabert (L'Avocat), Boverio (Le Poète), Decroux (Le Chef de la Quarantaine), Zacharie (Don Juan), de Vos (L'Aveugle); Antonin Artaud n'apparaissait qu'au 15e et dernier tableau où il tenait le rôle de La Théologie.

Concernant la distribution du *Songe*, Mme Colette Allendy nous avait communiqué cette note manuscrite d'Antonin Artaud, peut-être destinée à la presse :

M. Raymond Rouleau qui possède une rare intelligence des nécessités et des lois du théâtre d'aujourd'hui dans le rôle de l'Officier. M. Boverio, à la nature généreuse, au tempérament de flamme et qui composera une frémissante figure de Poète idéal. M. Fabert qui a su accorder son tempérament comique aux nécessités d'un rôle tout en profondeur. Du côté des dames, Tania Balachova prête sa sensibilité au rôle d'Agnès et Mme Yvonne Save son sens de la scène au double rôle de la Mère et de la Concierge. Mais encore, parmi les femmes, Mmes Alexandra Pecker, Ghita Luchaire, etc., puis MM. Beauchamp, Decroux qui ont composé de solides silhouettes, MM. Straram, Bontoux, Zacharie, etc.

Page 43 : LETTRE A IDA MORTEMART
ALIAS DOMENICA

1. Lettre incluse dans le programme vendu lors des représentations de *Victor ou les Enfants au pouvoir*. La couverture était de Gaston-Louis Roux qui avait aussi dessiné l'affiche.

Ce programme avait été conçu dans un esprit très surréaliste. Le verso de la couverture était occupé par une coupure de presse :

INGÉNUMENT

LES HERBES VÉNÉNEUSES

Peut-être faut-il ne point se lasser de signaler le mal, avec l'espoir que médecins et bonnes infirmières arriveront avec le remède. Il en est tellement besoin! Vers quelque point cardinal qu'on se tourne, les nouvelles alarmantes abondent.

L'autre soir, à la sortie de l'école, trois écoliers de l'Oise ont,

pour s'amuser, incendié trois meules de blé. Chacun la sienne. Chers prodiges!

L'autre jeudi, un gamin est surpris en train de déboulonner un rail. Pour toute explication, il déclare ; « Jamais encore il n'y a eu de déraillement par chez nous. J'aurais voulu voir ça! »

Le jeune André Hanon, neuf ans, tient la tête de sa petite sœur dans une bassine pleine d'eau. Dieu merci, on le surprend en pleine expérience : « C'était, dit-il, pour savoir si c'est vrai qu'on peut se noyer dans une cuvette! »

En pleine après-midi de dimanche, trois garnements arrêtent une promeneuse forestière, la soulagent de son sac à main et lui disent pour la consoler ; « Si on était plus grand, on vous ferait autre chose. »

Une méchante gamine sarthoise, ennuyée de voir passer les autos, s'amuse à les bombarder de pierres de granit. Aveuglé, un chauffeur lâche la direction. La voiture fait panache. Les occupants ont d'assez graves contusions pour fournir, durant un certain temps, une certaine somme de joie à l'enfant criminelle.

Le problème est angoissant de se demander à quoi répond ce besoin de nuire, ce désir de faire le mal pour le mal. Et comment y remédier avec efficacité? Je sais bien que les docteurs Henyers, Roubinovitch et l'excellent maître Rollet s'acharnent à pénétrer le mystère de l'enfance anormale.

Mais peut-on espérer débarrasser jamais le champ humain de toutes ces orties vénéneuses?...

BLANCHE VOGT.
L'Intransigeant.

Aux pages 1 et 2 du programme, en très gros caractères gras :

Écoutez, Victor!
Il peut répondre!
Il voudra répondre!
Il répondra!
Je hais les enfants d'une sagesse précoce.
Les hommes naissent... ta-ta-ta... égaux en droits ...

Surréalistes aussi étaient les papillons imprimés sur papier de diverses couleurs (vert, jaune, bleu, rose, orange) distribués pour annoncer le spectacle. Le dessin de Gaston-Louis Roux les décorait. On pouvait y lire en haut : *J'AI LA BERLUE !* et dans le bas, en les retournant : *TU SERAS SOLDAT CHER PETIT*. Les billets à prix réduits, eux, étaient encadrés de phrases sans lien apparent : *LA FEMME MAN-*

GEAIT UN MORCEAU DE PAIN. LA / SAINTE ENFANCE ! — AVEZ-VOUS CONNU BAZAINE ? / MADAME, DITES-MOI COMMENT VOUS FAITES ! NOUS / CONNAISSONS P. L'ENFANCE EST TOUJOURS COUPABLE.

Victor ou les Enfants au pouvoir avait été écrit, selon M. Béhar, *op. cit.*, tout spécialement à l'intention du Théâtre Alfred Jarry. A la suite des incidents survenus au cours des représentations du *Songe*, Robert Aron, à qui il avait été reproché d'avoir fait appel à la police (cf. note 10, p. 323), s'était retiré de l'association. Yvonne Allendy décida de tout mettre en œuvre pour que la pièce puisse être montée (cf. note 27, p. 330) ; elle-même fut le principal bailleur de fonds. Un effort considérable fut tenté pour la réussite du spectacle. Ainsi, pour l'affiche dessinée par Gaston-Louis Roux, tirée en noir et rouge sur fond blanc à un grand nombre d'exemplaires, un format relativement important avait été choisi; mille papillons sur papier coloré, mille cinq cents billets à prix réduit avaient été imprimés. Six cents invitations tirées en rouge sur bristol blanc, et ornées de la vignette de Gaston-Louis Roux, avaient été prévues.

En outre, le dimanche 16 décembre 1928, « à l'occasion du prochain spectacle du Théâtre Alfred Jarry », Yvonne Allendy conviait à un cocktail dans son petit hôtel du 67, rue de l'Assomption. Elle mobilisa ses relations, la presse, et c'est elle, certainement, qui suscita de nombreux articles en avant-première.

Victor ou les Enfants au pouvoir, mis en scène par Antonin Artaud, était créé par M. Marc Darnault (Victor, neuf ans), M. Robert Le Flon (Charles Paumelle, son père), Mlle Élisabeth Lannay (Émilie Paumelle, sa mère), Mlle Édith Farnèse (Lili, leur bonne), Mlle Jeanne Bernard (Esther, six ans), M. Auguste Boverio (Antoine Magneau, son père), Mlle Germaine Ozler (Thérèse Magneau, sa mère), M. Maxime Fabert (Le Général Étienne Lonségur), Mme Domenica Blazy (Madame Ida Mortemart), et M. Max Dalban (Le Docteur). (Les noms des comédiennes qui tenaient les rôles de Maria, la bonne des Magneau, et de La Grande Dame, personnage muet, n'étaient pas donnés.) Meubles de l'Ameublement Général Cinématographique, 12, rue Drouot, Paris. Robes du Printemps.

Le rôle d'Ida Mortemart devait être tenu par Alexandra Pecker qui se déroba au dernier moment. Un article de Pierre Lazareff : *Sous le signe d'Alfred Jarry/nous entendrons/dans une pièce nouvelle/un rôle qui fera du bruit* (*Paris-Midi*, 18 décembre 1928), révèle les raisons de cette défection :

Le rôle principal de femme a surtout été très difficile à distribuer. C'est qu'il s'agit d'un rôle qui fera du bruit (c'est le cas de le dire). C'est celui d'une dame qui... d'une dame que... — comment dirais-je? Enfin, cette dame est affligée d'une infirmité plus ridicule que douloureuse. A chacune de ses entrées, elle fait entendre, sinon sentir, la maladie secrète qui l'atteint. On me comprend...

La reine du music-hall, Mlle Anita Pecker, fut d'abord sollicitée par M. Antonin Artaud, directeur du Théâtre Alfred Jarry, pour tenir ce rôle, dont M. Roger Vitrac a voulu faire le symbole du « comique qui se mêle au tragique » (mais oui!), Mlle Anita Pecker, qui avait d'abord accepté, mieux renseignée, refusa. M. Antonin Artaud envisageait déjà de se travestir lui-même, quand il parvint à convaincre une jeune comédienne, Mlle Yvonne Dominica. Mlle Dominica, qu'on voit à l'Atelier, à la Maison de l'Œuvre et... au Moulin-Rouge, est une enthousiaste. Victor ou les Enfants au pouvoir *lui semble un chef-d'œuvre, et elle aura, pour l'interpréter, tous les courages.*

A la suite de cet article, Alexandra Pecker remit à la rédaction de *Paris-Midi* une *lettre, qu'elle intitule « Lettre ouverte », sans doute parce qu'elle nous l'a laissée sous enveloppe non fermée,* qui fut publiée par Pierre Lazareff le 24 décembre 1928, le jour même de la première représentation de *Victor*, et dont on trouvera l'essentiel dans les coupures de presse in *le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* (p. 77).

Et c'est en raison de cet incident que le texte contenu dans le programme est une *Lettre à Ida Mortemart, alias Domenica.* On trouvera dans l'appendice (p. 297) la version originale de cette lettre.

Page 46 : LE THÉATRE ALFRED JARRY

1. Cette circulaire de quatre pages, in-8° jésus, a été imprimée par la S.G.I.É., en 1929.

Le texte lui-même est suivi de :

QUELQUES EXTRAITS DE PRESSE

La compagnie du Théâtre Alfred Jarry nous a donné à Grenelle, ces jours derniers, un curieux spectacle sur lequel on pourrait philosopher à l'infini.

FORTUNAT STROWSKI,
Paris-Midi.

*Le nouveau groupe du Théâtre Alfred Jarry, qui a donné son premier spectacle au Théâtre de Grenelle, date de plus loin encore que les Montparnos; il date de la soirée du 10 décembre 1896 qui vit la première représentation d'*Ubu Roi *au Théâtre de l'Œuvre...*

Régis Gignoux,
L'Impartial français.

Le morceau de résistance était un ouvrage en trois tableaux de M. Roger Vitrac, les Mystères de l'Amour. *Il y a là une parodie poétique d'un assez haut ragoût.*

Benjamin Crémieux,
La Gazette du franc.

Ce n'est pas au Théâtre Jarry qu'il faut demander des concessions...

Il demeure l'un des groupements d'avant-garde les plus libres et se passe volontiers de l'approbation des foules. Non seulement il s'en passe, mais il recherche cette réprobation du public vulgaire.

Boisyvon,
L'Intransigeant.

Le Théâtre Alfred Jarry nous donna un acte inédit d'un écrivain notoire... Malgré une mise en scène vraiment ingénieuse, curieuse, parfois surprenante... une partie du public se mit à réagir.

Candide.

Le Théâtre Alfred Jarry est une œuvre de poètes... C'est toute la signification du théâtre qui se trouve, par eux, remise en question.

Paul Chauveau,
Les Nouvelles littéraires.

Cette représentation (le Songe) *m'a confirmé dans l'opinion que songes ou cauchemars reviennent de droit au cinéma.*

Mais elle était très curieuse..., les décors avaient été fort bien imaginés, ainsi que les jeux de scène.

André Bellessort,
Le Gaulois.

Le Théâtre Alfred Jarry, dont l'ambition dramatique est réconfortante, vient de présenter pour la première fois à Paris le Songe, *de Strindberg. Le moins que l'on puisse dire de la mise en scène d'Antonin Artaud est qu'il en fait une illustration saisissante, avec une intelligence sensible et attentive aux moindres intentions du texte.*

Monde.

L'univers que parvient à évoquer M. Artaud est un univers où tout prend un sens, un mystère, une âme. Il est malaisé de décrire et plus encore d'analyser les effets obtenus, mais ils sont saisissants. Il s'agit proprement de la réintégration d'une magie, d'une poésie dans le monde...

BENJAMIN CRÉMIEUX,
La Gazette du franc.

Après un premier acte très amusant, très bien fait, où les personnages étaient bien campés, la pièce à la remorque de Victor, *enfant précoce et pervers, a déraillé sur des voies étranges.*

J. L.,
L'Ami du peuple.

M. André Gide assistait au spectacle. Il avait l'air de s'amuser.

Comœdia.

Cette pièce témoigne d'un réel affranchissement...

JEAN PRÉVOST,
La Nouvelle Revue Française.

Victor *peut soutenir la comparaison avec* Impressions d'Afrique. *Et c'est bien, après tout, la suite d'*Ubu Roi. *Si* Ubu Roi *est un chef-d'œuvre comme certains ne cessent de le proclamer, pourquoi ne pas considérer comme un chef-d'œuvre le théâtre de M. Raymond Roussel et aussi* Victor ou les Enfants au pouvoir!

NOZIÈRE,
L'Avenir, *30 décembre 1928.*

Roger Vitrac a écrit un drame incroyable, un drame incroyablement insolent, et dans les détails incroyablement comique.

. . . .

Ce fut la représentation théâtrale la plus curieuse qu'il m'ait été donné de voir pendant mes huit années d'après-guerre à Paris. Les deux critiques français Paul Reboux et Nozière, qui seuls, si je ne me trompe, ont donné leur opinion sur ce « coup dur théâtral », prétendent que l'auteur a voulu épater le public. Je ne le crois pas... Les spectateurs par leurs réflexions amusées ont exprimé un jugement bien plus judicieux que ne le pourrait la critique la plus avertie.

. . . .

Critique du patriotisme. Je m'étonne que dans une salle française aucune protestation ne se soit élevée.

Ida Mortemart n'est, à tout prendre, qu'une vertu de plus.

. . . .

Roger Vitrac possède les cornes du bélier et une joie à la lutte. Cela seul compte en ce moment.

Paul Block,
Berliner Tageblatt.

En dépit des rieurs Victor *est une tragédie...*

Paris-Times.

Il y aurait beaucoup à dire pour situer ce drame dans le temps actuel et pour déterminer ses rapports avec le passé. Nous insistons tout particulièrement sur le leitmotiv de cette tragédie bourgeoise qui nous paraît être le thème de la misérable condition humaine, incapable de traverser en pureté les moments les plus pathétiques, les plus spirituels, mais obligée de se soumettre et de dépendre de la matière.

Lid. Nov. Prague.

Concernant cette circulaire, Mme Colette Allendy nous a communiqué deux documents. Ils confirment que c'est bien Antonin Artaud qui rédigea les manifestes du Théâtre Jarry. Le premier comporte trois pages manuscrites, de la main d'Antonin Artaud. Il avait lui-même recopié, en les numérotant soigneusement, les opinions de la presse à propos des trois premiers spectacles du Théâtre Jarry. Tous ces extraits de presse, sauf deux, sont reproduits dans la circulaire (cf. ci-dessus). En revanche, les huit derniers extraits de presse de la circulaire ne se trouvent pas dans ces pages manuscrites. Le second des documents communiqués par Mme Colette Allendy est la copie dactylographiée du texte même avec des corrections manuscrites d'Antonin Artaud; en particulier les indications relatives à la typographie du texte (italique, mot en lettres

capitales). Nous donnons note ci-dessous des changements apportés.

2. La leçon primitive se présentait ainsi : ... *consécutives. Nécessaires pour lui permettre d'exploiter...* Antonin Artaud a ajouté dans l'interligne : *Minimum* et : *de développer et*, après avoir biffé l'*s* de *Nécessaires*.

3. *sans stylisation*, écrit dans l'interligne, remplace : *de plain-pied avec la vie*, biffé.

4. La copie dactylographiée porte : *Mais il donnera auparavant une pièce...* Le changement a dû être apporté lors de la correction des épreuves.

5. Cette pièce de Roger Vitrac s'intitulera finalement *le Coup de Trafalgar*.

6. La leçon primitive se présentait ainsi : ... *choisi pour ses vertus ou pour ses tares, mais à cause...* Les mots *non* et *simplement* ont été ajoutés dans l'interligne.

Page 49 : LE THÉATRE ALFRED JARRY ET L'HOSTILITÉ PUBLIQUE

1. Brochure de 48 pages, illustrée de 9 photo-montages, sous couverture en couleurs de Gaston-Louis Roux. Aucune indication d'imprimeur.

Les lettres découvertes par M. Henri Béhar nous ont appris que sa rédaction avait été confiée à Roger Vitrac (cf. p. 307 et in tome III, lettre à Roger Vitrac, p. 184). Cette brochure ne peut cependant être séparée des autres publications du Théâtre Alfred Jarry. Outre que c'est Antonin Artaud qui eut l'idée d'utiliser les opinions de la presse (cf. in tome III, lettre à Roger Vitrac, p. 184) et qu'il se chargea personnellement de rédiger, sous forme de lettres humoristiques, la chronique des deuxième et troisième spectacles, il donna à Vitrac des instructions précises sur l'essentiel de ce qui devait y être dit (cf. in tome III, lettres pp. 192 et 194), instructions qu'il dut sûrement renouveler plus d'une fois de vive voix, il l'amena à modifier certains passages et repoussa certaines de ses propositions, notamment en ce qui aurait pu tendre à donner à la brochure le ton d'un manifeste politique (cf. in tome III,

lettre p. 199). De plus, il se chargea personnellement des dernières corrections et donna le bon à tirer.

M. Henri Béhar a retrouvé une copie dactylographiée du texte d'introduction portant, au-dessus du titre, de la main de Roger Vitrac, la mention : *1er article.* Entre cette copie et la version qui fut imprimée on peut relever quelques différences que nous indiquons ci-dessous. Elles peuvent correspondre à des corrections faites sur épreuves par Antonin Artaud. Il est à remarquer en outre que cette copie ne comporte à peu près pas de mots en italique et que les indications typographiques durent être données par Antonin Artaud.

2. Le texte de *Ventre brûlé ou la Mère folle* n'a pas été retrouvé. On peut d'ailleurs se demander si Antonin Artaud avait en réalité écrit le « texte » de cette pochade musicale et s'il ne s'agissait pas plutôt d'un schéma succinct à partir duquel il aurait indiqué au cours des répétitions leurs jeux de scène aux acteurs. Il semble bien en tout cas que le musicien, Maxime Jacob, n'ait travaillé que d'après des directives verbales puisque, à notre demande relativement à ce texte problématique, il avait répondu : *J'ai le souvenir très net de* Ventre brûlé ou la Mère folle, *mais je n'ai jamais eu de texte entre les mains, et n'ai même pas conservé ma musique de scène pour batterie et contrebasse.* Au sortir de la représentation, Benjamin Crémieux note dans *la Gazette du franc* (4 juin 1927) qu'il s'agit d'*une brève hallucination sans texte ou presque.*

Dans une thèse soutenue en 1960 : *le Hors-théâtre,* M. Robert Maguire a tenté de reconstituer le schéma de *Ventre brûlé ou la Mère folle* en interrogeant les acteurs. Il a aussi visiblement utilisé les critiques de l'époque : celle de Benjamin Crémieux, déjà citée, et celles de Marcel Sauvage dans *Comœdia* (3 juin 1927) et de Régis Gignoux dans *l'Impartial français* (7 juin 1927) dont on trouve des extraits dans le montage rendant compte des réactions de la presse au premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry (cf. p. 66). Il ne faut pas se cacher le côté contestable et aléatoire d'une telle reconstitution faite en sollicitant des souvenirs vieux de trente ans. (Ainsi, Arthur Adamov, évoquant la représentation du *Songe* dans *l'Homme et l'Enfant* (Gallimard, 1968) à partir de ses propres souvenirs, a pu écrire : *Sur la scène, Antonin Artaud, dans le rôle de l'officier, un gigantesque bouquet de fleurs à la main, frappe à une porte fermée, s'acharne, appelle : « Victoria! Victoria! »* Or, il suffit de consulter le programme du *Songe* (cf. note 1, p. 311) pour s'apercevoir que le rôle de L'Officier était tenu par Raymond Rouleau et qu'Antonin Artaud n'apparaissait qu'à

la fin de la pièce dans celui de La Théologie.) Aussi ne donnons-nous la reconstitution de M. Maguire, à titre documentaire, qu'en faisant les plus grandes réserves :

Un personnage entre en scène habillé d'une grande robe noire et ganté; sa chevelure longue lui masque le visage et semble de cuir mouillé et roide. Il danse une sorte de charleston dans une obscurité presque complète, avançant et reculant une chaise en prononçant des phrases mystérieuses. Un éclatement de foudre et il s'écroule. C'est à ce moment qu'entre Mystère d'Hollywood, habillé d'une longue robe rouge, l'œil prolongé vers la bouche par un masque portant une raie au milieu. Celui-ci prend entre ses doigts les longs fils de sa chevelure et, comme fasciné, les tire vers la lumière violette pour les étudier, tel un chimiste sa fiole. A ce moment, de l'autre côté de la scène, un personnage, Corne d'Abondance, crie : « C'est fini le macaroni, Mystère d'Hollywood! » A quoi Mystère d'Hollywood répond : « Gare à la foudre, Corne d'Abondance, gare à la foudre! » Une reine passe et meurt (parmi d'autres personnages qui meurent aussi), mais son cadavre se relève au passage du roi pour crier derrière son dos « Cocu! » avant de se recoucher définitivement. La deuxième scène est consacrée à l'enterrement, une sorte de marche funèbre mi-grotesque, mi-poignante, où le cortège, vitriolé par un jet de lumière violette venu des coulisses, défile aux roulements du tambour derrière un rideau de feu de lumière.

M. Maguire cite ensuite une lettre à lui adressée par Maxime Jacob qui fait preuve d'une plus juste prudence : *Quant à moi, je suis malheureusement incapable de reconstituer le thème et le développement de la pièce. Je peux seulement vous dire qu'elle se rattachait à l'effort de négation et de révolte du mouvement surréaliste. Il me semble que les personnages — le roi, sa femme — incarnaient l'angoisse de l'auteur et son refus désespéré ou blasphématoire devant la vie : amour, mariage, mort, société, etc., me semble-t-il, étaient le plus particulièrement visés. J'ai le souvenir d'une sorte de marche funèbre, mi-grotesque, mi-poignante. Aussi avais-je conçu une musique presque exclusivement pour percussion, des pulsations monotones ou frénétiques, des rythmes élémentaires, et leurs combinaisons me paraissaient devoir bien illustrer les tourments de l'âme de l'auteur, que je ne partageais nullement d'ailleurs.*

3. Une affichette annonçant le premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry nous renseigne sur son interprétation :

VENTRE BRÛLÉ OU LA MÈRE FOLLE
pochade musicale par ANTONIN ARTAUD
avec la collaboration de MAXIME JACOB
GIGOGNE, par MAX ROBUR

LES MYSTÈRES DE L'AMOUR
——— par ROGER VITRAC
mise en scène d'ANTONIN ARTAUD
maquettes de JEAN de BOSSCHÈRE
JOUÉS par
GÉNICA ATHANASIOU
JACQUELINE HOPSTEIN, JEAN MAMY
EDMOND BEAUCHAMP, RAYMOND ROULEAU
RENÉ LEFÈVRE, etc.

4. Le texte de *Gigogne*, par Max Robur (pseudonyme de Robert Aron), n'a pas été publié. Voici ce qu'en disait Benjamin Crémieux : *M. Max Robur, dans* Gigogne, *a repris un sujet souvent traité d'un père gigogne entouré de ses petits bâtards. Il a tourné court pour lancer au public des injures genre Chat Noir qui n'ont provoqué d'autre réaction dans la salle que celle d'un étranger étonné : « Mais personne ne crie ? » Personne n'avait, en vérité, envie de s'indigner.* (*La Gazette du franc*, 4 juin 1927.)

5. Les cartes d'invitation donnaient ces informations :

AU PROGRAMME

I. — *Un chef-d'œuvre du cinéma russe moderne, LA MÈRE de Poudovkine (d'après le roman de Gorki).*
Version intégrale.

II. — *Un acte inédit d'un écrivain « notoire » joué sans l'autorisation de l'auteur *.*
Avec le concours de :
Mme Génica Athanasiou, MM. André Berley, Henri Crémieux, etc.
Mise en scène d'Antonin ARTAUD.

* Le nom de l'auteur et le titre de la pièce seront annoncés à l'issue de la représentation.

6. ... *machinerie, ou bien en matinée...*

7. ... *suivre catégoriquement de louer, ou bien n'y consentent...*

8. *Le Théâtre Alfred Jarry se trouvera donc contraint...*

9. Le 17 février 1930, dans le cadre du Groupe d'Études philosophiques et scientifiques pour l'Examen des Idées nouvelles, animé par le Dr Allendy, Eisenstein devait présenter à la Sorbonne son film : *la Ligne générale.* Deux heures avant celle prévue pour la séance, interdiction de le projeter fut notifiée par la Préfecture de Police. Le Dr Allendy protesta publiquement et Eisenstein improvisa une conférence dont le texte fut par la suite publié dans *la Revue du cinéma* (2e année, no 8, 1er avril 1930) sous le titre : *les Principes du nouveau cinéma russe.*

10. Les deux derniers paragraphes font allusion au scandale provoqué par l'attitude du groupe surréaliste lors de la première représentation du *Songe,* le 2 juin 1928, et au fait que Robert Aron décida de faire appel à la police pour assurer la seconde représentation, le 9 juin, représentation que le groupe surréaliste voulait interdire au Théâtre Alfred Jarry de donner. Voici deux documents d'époque qui renseignent sur cette affaire. Le premier, relatif à la représentation du 2 juin, est un article de Paul Achard paru dans *Paris-Midi,* le 5 juin 1928 :

LES « SURRÉALISTES » MANIFESTENT
Mais le « Songe »
n'est pas
ce qu'ils en firent

Des incidents ont marqué la représentation donnée samedi dernier, au Théâtre Alfred Jarry, du Songe, *de Strindberg, avec mise en scène de M. Artaud. L'orage flottait-il dans l'air? Y avait-il cabale? La mise en scène ne surprit-elle pas avec son minimum d'accessoires et son maximum de lumières, et certains spectateurs n'eurent-ils pas le bon sens d'attendre la suite pour juger si l'effort réel du metteur en scène n'était pas celui qui convenait le mieux au caractère d'irréel et de rêve de la pièce? Toujours est-il que des interruptions se produisirent. On entendit :*

— L'action se passe en Suède de l'Est, c'est-à-dire nulle part!

— La barbe! Mais vive Alfred Jarry! etc.

Une personnalité suédoise qui nous écrit à ce sujet affirme que le signal de la manifestation fut donné par un spectateur que l'on représente comme chef de l'école surréaliste.

Mais il y eut un autre coup de théâtre! Le metteur en scène, M. Artaud, se fraya soudain un passage sur la scène parmi les acteurs interloqués, et dit à peu près ceci ; « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton,

comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre sa patrie, contre toutes les patries, contre la société! »

Outre que c'est là une interprétation fausse et arbitraire du Songe *où Strindberg ne veut exprimer qu'une grande compassion pour le sort des humains, cette déclaration offensa les Suédois présents, à tel point que Isaac Grünewald dit à ses compatriotes : « S'il en est ainsi, si l'on interprète* le Songe *comme un « vomissement » contre la Suède, je prie les Suédois de quitter la salle en manière de protestation!* » *et Suédois de sortir en hâte.*

On trouve étrange l'attitude de M. Artaud qui n'ignorait pas que la pièce a été montée en partie grâce aux dons de bienfaiteurs suédois. A une réunion privée, devant des lettrés et des journalistes, M. Artaud avait même pris la parole après M. Lagerberg, Conseiller de la Légation de Suède, pour expliquer comment il entendait la mise en scène de cette œuvre.

Certains crurent que M. Artaud avait voulu désarmer son adversaire en feignant d'adopter ses doctrines pour le faire taire et pouvoir continuer la représentation. Le procédé n'est pas heureux.

Ajoutons qu'il est regrettable que certaines manifestations prennent, en semblable occurrence, une forme telle, qu'elles puissent faire juger discourtoise l'hospitalité que nous accordons ici aux œuvres étrangères de qualité.

On avait annoncé qu'en manière de représailles, un groupe de Suédois irait manifester, hier soir, au Studio 28, à la représentation d'un film d'avant-garde intitulé : Ombre et Lumière. *Il n'en fut rien, et la soirée, qui comportait plusieurs films, se déroula, morne et sans incident.*

Le second document est le manifeste publié par Robert Aron au lendemain de la représentation du 9 juin :

LE THÉATRE ALFRED JARRY ET LES SURRÉALISTES

Le jeudi 7 juin 1928 les surréalistes invoquant des raisons dont certaines étaient défendables, d'autres non, mais qui toutes, comparées à l'importance spirituelle du Théâtre Alfred Jarry n'avaient qu'une valeur anecdotique, interdisaient au Théâtre Alfred Jarry de donner la seconde représentation du Songe *de Strindberg, qui devait avoir lieu le samedi 9 juin en matinée au Théâtre de l'Avenue. Quelles que fussent les raisons invoquées, les surréalistes n'avaient aucun droit de formuler une telle interdiction. Le Théâtre Alfred Jarry, créé à côté d'eux et malgré eux, n'avait aucun ordre à recevoir d'eux, malgré les affinités spirituelles qui pouvaient exister entre eux et lui.*

Antonin Artaud et moi-même décidâmes donc de passer outre à cette interdiction. Ayant examiné successivement les divers moyens de résistance qui s'offrent à deux individus isolés contre trente perturbateurs, et ayant constaté qu'il n'en était pas d'efficace, nous écrivîmes à André Breton un pneumatique, le 8 juin au soir, pour l'avertir que nous ne céderions pas à ses menaces et que pour l'empêcher de pénétrer dans la salle, nous emploierions, quoi qu'il dût nous en coûter, tous les moyens, « même ceux qui nous répugnaient le plus ».

Cette périphrase se retrouva dans un tract que nous distribuâmes le samedi 9 juin à l'entrée du spectacle et qui était ainsi rédigé :

Après les incidents qui se sont produits samedi dernier au cours de la représentation du *Songe*, mis par de nouvelles menaces dans la nécessité de défendre à tout prix la liberté de son action, le Théâtre Alfred Jarry, n'acceptant nulle contrainte, se déclare décidé à employer tous les moyens, même ceux qui lui répugnent le plus, pour sauvegarder cette liberté.

Les perturbateurs possibles en ont été avertis.

ANTONIN ARTAUD — ROBERT ARON, 9 juin 1928.

Ainsi la question se trouvait nettement et loyalement posée : nous sentions, aussi cruellement que quiconque, quelle contradiction constitue l'aide même limitée de la police pour un théâtre dont nous voulions faire une entreprise d'esprit révolutionnaire. Mais la volonté destructrice de nos adversaires nous enfermait dans ce dilemme :

ou céder aux ordres surréalistes et renoncer à la liberté de notre action,

*ou, malgré notre répugnance, résister par le seul moyen efficace, la police *.*

*

Il convient, pour signaler ce qu'a d'inadmissible l'attitude surréaliste, de rappeler que dans sa première année d'existence, le Théâtre Alfred Jarry a provoqué, de sa propre initiative, les seules manifestations d'esprit surréaliste courageuses et dangereuses, qui aient eu lieu depuis au moins deux ans. La représentation de Partage de Midi *le 14 janvier 1928 sans l'autorisation de l'auteur, suivie d'une annonce d'Antonin Artaud dénonçant la trahison de Paul Claudel — la déclaration publique de révolte faite le 2 juin 1928 par Antonin Artaud au cours de la première représentation du* Songe *— comportaient des risques*

pénaux graves, que nulle manifestation surréaliste n'a jamais encourus depuis longtemps.

Par là elles cessaient, à vrai dire, d'être des manifestations surréalistes, pour devenir presque des manifestations révolutionnaires — les deux mots ayant depuis longtemps cessé d'être conciliables.

Qu'il y ait eu jadis, chez les surréalistes, un certain esprit, ou une certaine sentimentalité révolutionnaire, ne saurait se nier. Et certains passages de leur déclaration du 27 janvier 1925 ** *annonçaient une action, auprès de laquelle quelques chahuts sans lendemains et sans risques dans des salles de spectacle ou à des banquets littéraires apparaissent comme dérisoires.*

N'acceptant de courir aucun danger réel, et incapables d'efficacité, manquant donc des deux qualités proprement révolutionnaires, les surréalistes restant, quoi qu'ils en aient, sur le terrain littéraire ou artistique, n'encourent d'autre risque que celui, souhaité comme la consécration de leur activité puérile, d'un bref séjour au commissariat de police.

Pour en finir avec cette dictature du néant, dont l'activité dérisoire compromet jusqu'aux idées qu'elle prétend défendre, tous les moyens m'ont semblé provisoirement bons, même ceux qui me répugnent le plus. C'est pourquoi, n'ayant pas d'autre moyen pratique de résister à une autorité creuse, sans me dissimuler la bassesse de l'aide demandée, décidé à ne pas pardonner à André Breton de m'avoir réduit à la plus compromettante équivoque, j'ai eu le courage, plus grand que celui d'envahir à trente une salle de spectacle, d'utiliser la police — quoi qu'il doive m'en coûter, quelque malentendu auquel je m'expose, quelque écœurement de moi-même que je doive en garder.

Écrit en mon nom propre et n'engageant que moi.

ROBERT ARON.
Le 10 juin 1928.

* Il faut noter que la seule aide demandée par nous à la police tendait à interdire aux manifestants l'entrée de la salle. Et toute l'activité policière dans la salle et dans la rue avait été réclamée par d'autres que nous, à notre insu et *antérieurement à notre demande.*

** « Nous lançons à la Société cet avertissement solennel.
Qu'elle fasse attention à ses écarts, à chacun des faux pas de son esprit nous ne la raterons pas.
— A chacun des tournants de sa pensée, la société nous retrouvera.
— Nous sommes des spécialistes de la Révolte.
Il n'est pas de moyen d'action que nous ne soyons capables, au besoin, d'employer. »

(Déclaration du 27 janvier 1925.)

Reproduction et allusion interdites aux journaux et revues, *Révolution Surréaliste* exceptée.

On peut être à peu près assuré que Robert Aron écrivit ce manifeste et décida de le publier sans en parler à Antonin Artaud. Preuve en est qu'il met au compte des surréalistes la *Déclaration du 27 janvier 1925*. Or, cette *Déclaration*, c'est Antonin Artaud qui en était l'auteur (cf. in tome I, p. 325, et note 1, p. 435).

11. ... *qu'il englobe dans cette dénomination le passé...*

12. ... *par le monde sont clairs...*

13. C'est probablement dans les deux divisions sous-titrées : *Nécessité du Théâtre Alfred Jarry* et *Position du Théâtre Alfred Jarry* que se sent le plus la marque de Vitrac : la destination nationale du Théâtre Jarry, par exemple, et aussi cette affirmation : *Le langage sera parlé...* Les références à Feydeau et à Roussel, p. 60, semblent aussi propres à Vitrac.

14. ... *et viseront à créer...*

15. Ici s'arrête la copie dactylographiée du texte portant de la main de Vitrac la mention : *1er article*.

16. Cette conférence resta fort probablement à l'état de projet. En effet, à la fin de chaque année, était publié le *Bulletin du groupe d'Études philosophiques et scientifiques pour l'Examen des Idées nouvelles* (Sorbonne, 46, rue Saint-Jacques, Paris-Ve; Dir. : Dr Allendy), sorte de memorandum des activités du groupe au cours de l'année. Or, aucune conférence de Vitrac n'est mentionnée dans le *Bulletin* relatif à 1930 (no 8, 8e année).

17. M. Henri Béhar, *op. cit.*, attribue à Roger Vitrac le montage fait à partir des articles de presse (confirmation lui en aurait été donnée par M. Philippon). Or, rien n'est moins sûr. C'est Antonin Artaud qui a eu l'idée d'utiliser les opinions contradictoires de la critique (cf. in tome III, p. 184, lettre à Roger Vitrac) et les articles qui ont servi pour ce montage sont très exactement ceux dont il avait tiré des extraits pour la circulaire de 1929 (cf. note 1, p. 315). En outre, la parodie qu'il avait faite en 1925 d'une pièce d'Armand Salacrou dans *le Jet de sang* (cf. in tome I, p. 88, et note 1, p. 390) laisse supposer qu'il était tout à fait capable de s'amuser à mettre en scène les représentants de la critique parisienne. Il paraît bien plus équitable de penser qu'Antonin Artaud et Roger

Vitrac ont pu faire ce montage ensemble, au cours d'une entrevue.

Ce paragraphe est le début de l'article de Marcel Sauvage dans *Comœdia* (3 juin 1927), article qui a aussi fourni ses répliques. Celles de Benjamin Crémieux sont extraites de sa chronique théâtrale dans *la Gazette du franc* (4 juin 1927) et celles de Fortunat Strowski de sa critique plutôt bienveillante dans *Paris-Midi* (8 juin 1927). Quant à François Impartial (il n'y avait pas de journaliste de ce nom comme certains l'ont cru), il porte le nom de son journal : *l'Impartial français*, et tient les propos qu'y écrivit Régis Gignoux le 7 juin 1927. La transcription n'est pas toujours fidèle, elle est même parfois poussée jusqu'à la charge.

18. Cette lettre répond aux critiques formulées par Jean Prévost dans le compte rendu qu'il avait donné de ce spectacle (*la Nouvelle Revue Française*, nº 173, 1er février 1928) : *Un groupe de jeunes gens annonçaient qu'ils joueraient, malgré l'auteur, une pièce d'un écrivain célèbre : comme beaucoup l'avaient deviné, il s'agissait de* Partage de Midi *de Claudel; ils n'en donnèrent que le dernier acte. L'interprétation parut déplaire à la majeure partie du public* [...] *je crois que cette interprétation a été une erreur. En voici peut-être les raisons : Cet acte a été joué à peu près comme il faut jouer une pièce de Bataille : décor réaliste (lits de fer des grands magasins, lampe à pétrole), avec intentions artistiques (palmier en pot). Grands gestes, avec torsion brutale des personnages; déclamations vives allant jusqu'aux cris. Ces acteurs mettaient surtout d'énormes différences entre diverses phrases ou membres de phrases du même texte; or, ce à quoi ils voulaient donner de l'importance semblait brutal et excessif; tout ce qu'ils négligeaient semblait maniéré.*

19. Cf. cet extrait d'un entrefilet publié dans *Candide* le 20 janvier 1928 :

Génica Athanasiou, André Berley, Henri Crémieux commencèrent à jouer, mais malgré une mise en scène vraiment ingénieuse, curieuse, parfois surprenante d'Antonin Artaud, une partie du public se mit à réagir après dix minutes de patience. Les interjections volèrent, alternées de « chut », puis certains spectateurs imitèrent le clackson; d'autres leur intimèrent véhémentement l'ordre de se taire : « A la porte, les idiots... » On entendit même : « F... donc le camp, les vieux messieurs décorés... »

Lorsque la pièce fut terminée, tant bien que mal, Antonin Artaud dominant le bruit, annonça :

« La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux États-Unis. »
Il y eut un froid. Le speaker ajouta :
— Un infâme traître!
C'était sans doute un signal. On applaudit à gauche. On était entre soi.

20. Réponse à l'accusation portée contre Antonin Artaud dans le *Second Manifeste du Surréalisme : il « montait »* le Songe *de Strindberg, ayant ouï dire que l'ambassade de Suède paierait (M. Artaud sait que je puis en faire la preuve), il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise, n'importe.* (André Breton, *op. cit.*, p. 85.)

21. Idem. *C'est M. Artaud, que je reverrai toujours encadré de deux flics, à la porte du théâtre Alfred-Jarry, en lançant vingt autres sur les seuls amis qu'il se reconnaissait encore la veille, ayant négocié préalablement au commissariat leur arrestation...* (André Breton, *op. cit.*, p. 85.)

22. Idem. *C'est M. Artaud, comme on l'a vu et comme on eût pu le voir aussi, giflé dans un couloir d'hôtel par Pierre Unik, appeler à l'aide* sa mère! (André Breton, *op. cit.*, p. 87.)

23. Cf. ci-dessus, note 10, p. 323, le manifeste de Robert Aron.

24. La multiplication des personnages mis en scène dans ce montage rend difficile l'identification des articles qui ont été utilisés. Des emprunts ont été faits à trois articles de Pierre Lazareff dans *Paris-Midi* (18, 24 et 25 décembre 1928); à un article signé J.L. (Jean Lasserre), deux échos et un commentaire parus dans *l'Ami du peuple du soir* (25 et 27 décembre 1928 et 1er janvier 1929); à un article signé L.D. (Lucien Descaves) dans *l'Intransigeant* (26 décembre 1928); à celui de Paul Reboux dans *Paris-Soir* (26 décembre 1928); de Fernand Nozière dans *l'Avenir* (30 décembre 1928); de Jean Prévost dans *la Nouvelle Revue Française* (no 185, 1er février 1929); de Léon Baranger dans *l'Auto* (3 février 1929); à ceux de trois journalistes étrangers : Paul Block (*Berliner Tageblatt*, 2 janvier 1929), Weiner *(Lidové Noviny)* et Constantin Lebrique (*Cahiers de Belgique*, avril 1929, 2e année, no 4). Nous n'avons pas découvert où avait paru le compte rendu de Jean Cassou qui n'a pu nous renseigner à ce sujet. Enfin, on ne trouve en 1928 dans l'Annuaire de la Presse aucun journaliste répondant aux noms ou pseudonymes de :

François Vitry, Jean-Marie de Fontaubert, Cancer et René Pick-Arjan.

25. Cf. le démenti qu'Antonin Artaud avait fait publier dans *Paris-Midi* le 30 décembre 1928 : *M. Antonin Artaud, directeur du Théâtre Alfred Jarry, nous demande de dire que ce sont des « mauvais plaisants, des malotrus dont il sait les noms » qui ont troublé la représentation de* Victor ou les Enfants au pouvoir, *à la Comédie des Champs-Élysées, en lançant des boules puantes dans la salle, à l'arrivée de... la « femme-canon ». Dont acte.*

26. Réplique à l'adresse d'André Breton (cf. note 2, p. 308).

27. Voici enfin, pour compléter le dossier du Théâtre Alfred Jarry, un document qui nous avait été communiqué par Mme Colette Allendy; cette lettre, rédigée par Yvonne Allendy, dans laquelle sont exposées les activités du Théâtre Alfred Jarry, était certainement destinée à être envoyée aux personnes susceptibles d'aider par leurs dons à monter *le Coup de Trafalgar*, de Roger Vitrac :

Paris, le 12 décembre 1929.

Décidés à fonder un théâtre qui porterait le nom d'Alfred Jarry, porteurs d'un manifeste (publié par la suite dans le numéro du 1er novembre 1926 de la Nouvelle Revue Française*) et d'un programme comportant des pièces de Jarry, Strindberg, Roger Vitrac, etc., MM. Antonin Artaud, Roger Vitrac et Robert Aron sont venus nous voir le 26 septembre 1926 pour nous demander de les aider à trouver de l'argent. La chose étant acceptée de notre part, il fut décidé qu'il serait fait, sous les auspices de notre Groupe d'Études de la Sorbonne, une conférence sur les buts du Théâtre et qu'Antonin Artaud lirait des passages des œuvres du programme.*

A la suite de certains froissements, Artaud et Vitrac se retirèrent et la conférence intitulée « Genèse d'un Théâtre » fut faite par Robert Aron le 25 novembre 1926 à la salle de l'École des Hautes Études. La partie semblait perdue.

Regrettant de voir un projet aussi intéressant tomber à l'eau, nous résolûmes, mon mari et moi, de reprendre le contact avec Antonin Artaud. Il fut entendu que, ne pouvant donner nous-mêmes ou faire donner par nos soins une somme suffisante pour commencer, nous louerions le plus cher possible et longtemps à l'avance, des places pour un spectacle dont il était impossible encore de fixer la date.

En avril 1927, nous étions arrivés à réunir une somme de près de 3 000 *francs, qui fut entièrement versée par nous à Robert Aron. Il fut décidé qu'on risquerait, malgré l'insuffisance de la somme, une réalisation. Antonin Artaud commença en mai 1927, dans la petite salle des répétitions du Théâtre de l'Atelier prêtée par Dullin, les répétitions des* Mystères de l'Amour *de Roger Vitrac. Pendant ce temps, nous poursuivions le plus possible nos locations pour les deux représentations qui devaient avoir lieu les 1er et 2 juin 1927 au Théâtre de Grenelle. Il fut impossible de faire plus d'une seule répétition au théâtre même. Elle eut lieu dans la nuit du 31 mai au 1er juin.*

Les lendemain et surlendemain, 1er et 2 juin, les deux représentations qui comprenaient au programme : Ventre brûlé ou la Mère folle *d'Antonin Artaud,* les Mystères de l'Amour *de Roger Vitrac et un acte,* Gigogne, *de Robert Aron, furent données devant des salles fort bien composées dont j'ai gardé de très nombreux noms.*

Il y eut, nous dit Aron, un déficit de 6 à 7 000 francs entièrement payé par lui. De très nombreux coups de téléphone et conversations nous confirmèrent les jours suivants le très gros succès de cette tentative.

Au mois de décembre suivant (1927), il s'agissait de donner un acte d'une pièce de Claudel, Partage de Midi, *contre la volonté de l'auteur, et la première représentation à Paris d'un film interdit de Poudovkine d'après* la Mère *de Gorki. Pour ce spectacle encore nous avons dû louer des places à l'avance à tous nos amis et relations.*

— Incident Claudel-Artaud.

— Par la suite, se passèrent plusieurs faits importants pour le Théâtre Jarry :

Deux de nos amis suédois, qui avaient assisté à la représentation, émerveillés par l'atmosphère de la mise en scène, nous dirent à mon mari et à moi que, si le Théâtre Jarry montait du Strindberg, il était probable que la colonie suédoise de Paris prendrait un grand nombre de places à 50 francs et que certains membres pourraient donner quelques milliers de francs qui permettraient d'assurer la représentation.

Le Songe *était au programme depuis le début du théâtre, comme en fait foi l'invitation à la conférence d'Aron du 25 novembre 1926.*

Il me sembla donc que le moment était venu de donner cette pièce. J'obtins l'adhésion immédiate d'Artaud et d'Aron — que je présentai à l'un de nos amis suédois. Vitrac étant, à ce moment-là, dans le Midi de la France, je priai Aron de lui écrire, puisque

ce dernier s'était chargé de l'administration. Mais au même moment, Aron me dit « qu'il en avait assez du Théâtre Jarry » et qu'il renonçait à s'en occuper. Je le suppliai de n'en rien faire, de continuer, l'assurant que je l'aiderai de mon mieux.

Je mis alors tout en œuvre pour que cette représentation fût très brillante. Artaud, de son côté, faisait l'impossible, se débattant contre des difficultés énormes, puisqu'il n'avait pas de théâtre pour ses répétitions. La première représentation eut lieu le 2 juin 1298.

J'ai conservé le plan de la salle presque entièrement faite par moi, en location numérotée. Cent cinquante places étaient occupées par des Suédois, plus trente-quatre retenues par la Légation, y compris le Ministre. Huit représentants des plus importants quotidiens de Stockholm et de Gothenbourg occupaient deux loges. Toute la grande presse française, cinq journalistes américains, trois journalistes viennois, trois belges, deux hollandais, plusieurs membres de la Légation du Danemark, y compris le Ministre. J'avais, entre autres, prié de venir et étaient présents : la duchesse de La Rochefoucauld, Paul Valéry, la princesse Edmond de Polignac, le prince Georges de Grèce (qui est danois), la comtesse Albert de Mun, la comtesse M. de Polignac, la vicomtesse de Gaigneron, François Mauriac, la comtesse Greffulhe, Arthur Honegger, Lucien Maury, Claude Berton, Pierre Brisson, André Bellessort, Benjamin Crémieux, G. de Pawlewsky, Paul Chauveau, etc. Des peintres suédois et français, des membres de la Légation d'Autriche, le grand écrivain suédois Marika Stjernstadt, Mme Karen Bremson, etc.

On ne peut les citer tous. Tout l'orchestre, le premier rang de balcon étaient loués à l'avance par moi.

Deux Suédois avaient envoyé l'un 1 500 francs, l'autre 1 000 francs de dons.

Mon étonnement fut grand à l'entrée de voir que tous les numéros des places louées avaient été changés au dernier moment au contrôle. De ce fait, une trentaine de places se trouvaient libres à l'orchestre, les titulaires des fauteuils ayant été déplacés jusque dans les galeries (qui n'avaient pas été louées d'avance).

Mécontentement légitime des spectateurs. Possibilité pour les surréalistes de se placer au milieu de la salle. Vous savez, je crois, le reste.

Nous avons, mon mari et moi, remboursé les Suédois.

Dans la note officielle communiquée par la Légation de Suède de Paris à la presse suédoise et étrangère, pour relater les incidents, on a eu à cœur de remarquer que la mise en scène était fort belle, très supérieure à celle de Reinhardt qui avait présenté, au Théâtre Intime de Stockholm, le Songe *de Strindberg.*

Huit jours après, le 9 juin 1928, eut lieu la deuxième représentation, dans les conditions auxquelles fait allusion le manifeste d'Aron du 10 juin 1928.

Pour éviter au Théâtre Jarry de succomber à la tentative de destruction qui avait été faite à ces représentations, j'ai voulu, seule cette fois (Aron s'étant retiré) permettre à Roger Vitrac auteur et à Antonin Artaud réalisateur, de donner trois représentations de Victor ou les Enfants au pouvoir. *Vous connaissez la suite.*

. . . .

Très vivement intéressés par ces efforts répétés, le vicomte et la vicomtesse Ch. de Noailles remettaient le 15 novembre 1929 à Antonin Artaud une somme de 20 000 francs pour son prochain spectacle.

YVONNE ALLENDY.

TROIS ŒUVRES POUR LA SCÈNE

Page 89 : SAMOURAÏ
OU
LE DRAME DU SENTIMENT

1. Texte établi d'après une copie dactylographiée communiquée par Mme Malausséna. Cette courte pièce en quatre actes a pu être écrite vers 1923-1925. Le goût de Charles Dullin pour le théâtre japonais (Cf. *L'Atelier de Charles Dullin*, p. 171, et in tome III, lettre à Mlle Yvonne Gilles, p. 118) n'a peut-être pas été sans influence sur le choix du sujet, mais l'on doit noter que le thème de l'inceste se retrouve dans *Rêve* (tome I, p. 331).

2. La copie dactylographiée est relativement imparfaite. Nous avons dû faire les corrections qui allaient de soi (fautes de frappe évidentes, non désignation du personnage avant sa réplique, etc.). Ici, la copie présente un blanc qui doit correspondre à un adjectif qui n'avait pu être lu par la copiste et au relatif *qui*.

3. L'indication de scène de la copie dactylographiée est ici certainement fautive. On trouve en effet ceci, sans aucune ponctuation :
Il montre une poupée cassée aux membres pendants qu'il jette

sur le plancher qu'il tire de sa manche et Samouraï tourne les yeux vers lui.

On peut supposer qu'Antonin Artaud avait ajouté après coup dans l'interligne ou dans la marge de son manuscrit l'indication : *qu'il tire de sa manche,* et que la copiste a mal situé cette interpolation. Mais il est bien évident que l'action de tirer la poupée de la manche précède celle de la jeter sur le plancher.

4. La copie dactylographiée porte ici : *Que fit ce* suivi d'un blanc. Tous les autres verbes étant au présent *fit* est sûrement une faute de frappe. Nous avons comblé le blanc conjecturalement, afin de faciliter la lecture.

5. Ici aussi blanc comblé conjecturalement. La phrase : *Une longue lumière tourne avec ses regards,* est bien indiquée comme faisant partie de la réplique, mais elle peut aussi être entendue comme indication scénique : la lumière tournant en même temps que les yeux du personnage tandis qu'il prononce la phrase : *Je l'aimerais...*

6. Ici un blanc assez important qui doit correspondre à plusieurs mots non lus et qui a été lui aussi comblé conjecturalement.

7. Le nom du personnage est suivi d'un blanc qui doit correspondre à une courte phrase non lue, mais qu'il serait vain de chercher à combler, d'autant que la phrase qui vient ensuite est complète.

Page 99 : LA PIERRE PHILOSOPHALE

1. *La Pierre philosophale* a été publiée pour la première fois dans *les Cahiers de la Pléiade* (n° 7, printemps 1949). La copie dactylographiée de ce texte nous avait été communiquée à la fois par Mme Colette Allendy et par Louis Jouvet. Nous nous sommes servi, pour l'établissement du texte, de la copie conservée par Louis Jouvet qui avait été corrigée par Antonin Artaud. Cette copie avait été déposée au Théâtre Pigalle en avril 1931. En haut de la première page, à gauche, ceci, de la main d'Antonin Artaud : *Antonin Artaud / 45, rue Pigalle / Hôtel St-Charles / Paris.*

On peut se demander si Antonin Artaud n'avait pas composé cette pantomime pour le compte d'une personne qui voulait

s'en faire croire l'auteur puisque, à son sujet, il écrivait à Louis Jouvet : *Cette pantomime déjà vendue à quelqu'un ne m'appartient en somme plus, bien que j'en sois l'auteur* (lettre du 15 avril 1931 à Louis Jouvet, in tome III, p. 224).

2. Cette orthographe est certainement conforme à celle du manuscrit. Antonin Artaud a toujours écrit *hululement* et non *ululement* comme le font les dictionnaires. Or, le verbe *ululer*, qui traduit une onomatopée, a la même étymologie que *hulotte*. L'*h* aspirée ajoutée par Antonin Artaud se justifie entièrement : elle correspond à la fois à la prononciation habituelle du mot et à l'aspiration par quoi débute le cri des rapaces nocturnes.

Page 107 : IL N'Y A PLUS DE FIRMAMENT

1. Lors de la première édition de ce tome, en 1961, nous avions publié *Il n'y a plus de firmament*, que nous avions donné comme un argument pour la scène et que nous avions daté de 1931-1932 environ, à partir de trois documents appartenant à Mme Anie Faure et qu'elle avait eu la générosité de nous communiquer :

1° Le manuscrit : neuf feuillets simples de papier à quadrillage rectangulaire, de 21 × 27 cm, utilisés recto verso, numérotés par Antonin Artaud de 1 à 17. Ce manuscrit, malheureusement incomplet, se termine sur l'indication : *Mouvement V*. Il ne porte pas de titre.

2° Une copie dactylographiée de six pages, avec l'indication du titre : *Il n'y a plus de firmament*, portant quelques corrections manuscrites d'Antonin Artaud. De grandes différences existent entre le texte dactylographié et le texte manuscrit. Vraisemblablement, selon son habitude constante, Antonin Artaud a dicté ce texte et l'a transformé en le dictant. Cette copie va du début du texte à : *Mais je ne comprends pas ce qui se passe* (p. 113).

3° Une copie dactylographiée de trois pages, très défectueuse, sans aucune correction, qui commence quelques lignes avant la fin de la copie précédente et va jusqu'à la phrase : *Tu es le feu* (p. 116). Cependant Antonin Artaud a dû également dicter ce passage en y apportant quelques modifications.

Nous avions utilisé la première copie dactylographiée pour la partie du texte qu'elle recouvre, en nous reportant à la leçon du manuscrit chaque fois qu'il nous semblait y avoir une faute de frappe non corrigée par Antonin Artaud, puis nous avions suivi le manuscrit, en indiquant en notes les changements qui

pouvaient être relevés dans la seconde copie dactylographiée et qui avaient dû être apportés par Antonin Artaud à son texte lorsqu'il l'avait dicté.

Or, quelque temps après la publication du tome II, nous avons reçu une lettre de M. Fernand Ouellette, qui travaillait alors à une biographie d'Edgard Varèse, nous reprochant de n'avoir pas donné de renseignements sur l'origine de cet argument pour la scène. Nous savions, par Edgard Varèse lui-même, qu'il y avait eu vers 1932 un projet de collaboration entre Antonin Artaud et lui : à partir d'un argument qu'il lui avait proposé, il avait demandé à Antonin Artaud de lui écrire le livret d'un opéra, et ce projet avait reçu un commencement d'exécution. Edgard Varèse nous avait promis de nous communiquer le texte qu'il avait reçu d'Antonin Artaud en vue de cet opéra, mais soit qu'il n'ait pas trouvé le temps de rechercher parmi d'anciens papiers, soit que le schéma d'Antonin Artaud ait déjà été remis à M. Ouellette avec les documents devant servir à sa biographie, il ne le fit pas et ne répondit pas à notre demande d'information à ce sujet. Rien, donc, ne pouvait nous faire supposer que le texte libéralement communiqué par Mme Anie Faure était celui du schéma commencé vers 1932, lors du séjour de Varèse à Paris. C'est très probablement parce qu'il n'était pas complètement achevé qu'Antonin Artaud ne l'avait pas encore expédié à Varèse en décembre 1933, et c'est sans doute au reçu d'une lettre de ce dernier, datée du 28 décembre 1933 : *Je suis étonné d'être sans nouvelles de vous. Où en êtes-vous du travail? Je tiendrais à avoir ce que vous avez déjà réalisé — ne fût-ce que le schéma que nous avons esquissé à Paris — afin de l'avoir sur moi lors de mes sorties — quand la tête emmagasine et travaille. Songez aux modifications qu'il nous faudra apporter aux textes — et au temps que la navette demande* [...] qu'il se décida à lui envoyer une copie dactylographiée des trois premiers mouvements.

Dans son ouvrage : *Edgard Varèse* (Seghers éditeur, 1966), M. Ouellette indique que Varèse avait eu l'idée de cet opéra qu'il voulait intituler *l'Astronome* dès 1928 et qu'il avait alors remis à Alejo Carpentier et à Robert Desnos les notes qu'il avait prises à ce sujet et qui devaient servir de point de départ : *Découverte de la radiation instantanée — vitesse 30 millions de fois celle de la lumière. Variation rapide de la grandeur de Sirius (éclat) qui devient une Nova. Tous les astronomes examinent le Compagnon (de Sirius) — c'est de lui que se transmettent les signaux. (Le Compagnon est l'agissant.) Réception inattendue de signaux — nombres premiers indivisibles — 1, 3, 5, 7. Les gouvernements décident qu'il faut répondre 11, 12. Réponse 17,*

19. Lors des catastrophes, c'est cette décision qui tournera la fureur de la foule contre l'astronome, car s'il n'avait répondu, Sirius et le Compagnon ne se seraient pas occupés de la Terre. Messages réguliers de Sirius. Mystérieux — en ondes musicales (souples, fluctuantes). Les Savants les étudient. C'est peut-être le langage acoustique de Sirius. L'éclat de Sirius augmentant toujours, d'autres radiations interviennent du Compagnon, précipitant les catastrophes. Explosions, obscurité, etc. Cette première collaboration n'ayant pas abouti, Edgard Varèse aurait alors confié son projet à Antonin Artaud.

Pour cette réédition, M. Ouellette a eu l'amabilité de nous communiquer une photocopie de la copie dactylographiée envoyée à Edgard Varèse. Elle comprend treize pages, les neuf premières étant des doubles des deux copies conservées par Mme Anie Faure, c'est-à-dire une première copie titrée, numérotée de 1 à 6, corrigée par Antonin Artaud, mais avec plus de soin (certaines fautes de frappe que nous avions pu déceler par collationnement avec le manuscrit ont ici été corrigées); la seconde copie de trois pages commençant quelques lignes avant la fin de la copie précédente : en haut, à gauche de la première de ces pages, Antonin Artaud a inscrit le no 7, et sur les pages que la dactylographe avait numérotées 2 et 3 les nos 8 et 9; ces trois pages ont été aussi corrigées par Antonin Artaud. Enfin, cinq pages numérotées de 10 à 13, qui portent la version (vraisemblablement dictée) corrigée du *Mouvement III*. Copie du *Mouvement IV* n'avait pas été expédiée à Varèse.

Nous suivons la copie dactylographiée, corrigée par Antonin Artaud, pour les trois premiers mouvements; dans les cas douteux (faute de la copiste qui a pu n'être pas corrigée) c'est la leçon du manuscrit qui a été adoptée; pour le quatrième mouvement il n'y a pas d'autre document que le manuscrit. Ci-dessous, nous indiquons les différences que présente le manuscrit avec la copie dactylographiée.

2. *Harmonies coupées brut. Détimbrages...*

3. *... lointain mais qui enveloppe la salle, tombant comme...*

4. A partir de la conjonction *mais*, la fin de la phrase a été biffée dans la copie Varèse, mais il semble que ce soit par ce dernier qui avait ajouté dans l'interligne, au-dessus de l'adjectif *magnifié*, cette indication le renforçant : *(très)*, et remplacé la fin supprimée par : *(signal acoustique)*.

5. Transformations importantes dans les voix :

Voix. — Oh! ce platiné, ma chère, blond mauve, quoi, soleil et chair.

— Tiens, ose lever la main, ose un peu.

— Cette lettre, je veux voir cette lettre.

— Une aigrette vert d'eau avec un renard fauve.

— Sale cocu!

— Dis donc, as-tu vu ce drôle de soleil.

— Sommes-nous dans la lune montante ou dans la lune descendante?

— Et le visage tout plein, tout couvert de taches de rousseur, une horreur.

— Pour ma part je n'ai jamais vu un soleil aussi gros.

— Un astronome dit que les taches, etc.

— Le blé monte, l'or baisse, la poussière couvre tout.

6. ... *une voix obsédante annonce...*

7. *Je vous dis que...*
oui,
j'annonce que
oui,
voilà ce que j'annonce,
un grand, un grand, un grand, très grand...

8. La leçon du manuscrit est : *Mais on l'entend comme une grande voix large, étendue, mais dans un rêve...* La version dactylographiée primitive donnait : *On entend comme une grande voix large, étendue, mais dans un rêve...* Antonin Artaud a transformé légèrement la phrase sur la copie de Mme Anie Faure en ajoutant le démonstratif *cela : On entend cela comme...* La correction effectuée sur la copie envoyée à Edgard Varèse diffère quelque peu; elle donne cette leçon : *On entend une grande voix large, étendue, mais comme dans un rêve...*

9. *Une femme crie, un homme tombe, un nain...*

10. Transformations dans les voix à partir de :

— Ah! il me déshabille, au secours, il va me mettre nue.

— Viens, viens, prends-moi, oui, oui ici, dans la rue. Je suis folle. J'en ai assez.

— Tiens, prends ça, et puis ça, et encore ça, sadique, va, sale sadique.

— Oh! la la la la! oh! la la la! mon cœur, mon cœur.

— J'ai peur, je flambe, je brûle, j'ai peur, je saute.

11. — *Là, là, qu'est-ce que c'est que ça?*
— Regarde la tache, non mais regarde la tache.

12. *comme fou de colère devant une blague trop forte* a dû être ajouté lors de la dictée.

13. *... du soir, non mais est-ce la lune ou le soleil ça, c'est la lune ou le soleil.*
Un voyou. — *C'est la lune, ballot, t'as jamais vu la lune grosse, et ta bedaine, non.*
La copie dactylographiée porte : *... t'as jamais vu la lune rousse?* L'adjectif *rousse* aurait pu être un changement apporté à la dictée. Il s'agit en réalité d'une faute de la copiste car Antonin Artaud a rétabli *grosse* sur la copie envoyée à Varèse.

14. *... pour y voir...*

15. — *La lune tombe, je te dis que la lune tombe. Tiens, elle se descelle, elle tombe.*
— Et qu'elle tombe et que tout crève, dis-leur d'où vient mon amour, auguste Séléné.
Il s'agit bien d'abord d'amour...

16. *... dans le milieu noir de la scène...*

17. *Grande découverte. Bis.*
La science bouleversée. Officiel.
Il n'y a plus...

18. Grands changements apportés à ce passage :
— Qu'est-ce qu'ils disent, mais qu'est-ce qu'ils racontent?
— Tiens, va m'acheter un journal.
Enfant, par ici l'Intran.

Il n'y a plus de Pyrénées. Il n'y a plus de Pyrénées, il n'y a plus de firmament. Sensationnelle découverte. La science bouleversée. Le gouvernement maître de la situation. Les paroles du grand savant. Le gouvernement recommande le calme.

La seconde copie dactylographiée commence par cette dernière phrase. (La première se terminait par : — *Je ne comprends pas ce qui se passe.* La seconde, comme le manuscrit, porte : — *Mais je ne comprends...*)

19. — *Oh! maman, ça y est, ça y est, je la vois tomber.*
— Chéri, lis-moi le journal, je n'y comprends rien, mais qu'est-ce qui se passe?

— Le gouvernement recommande le calme.

Un homme, le journal à la main, descend quatre à quatre la scène.

— Voilà. Voilà, tenez, je sais, écoutez. Voilà la Vérité.

Le silence s'établit.

20. *... pas naturel, enfin, il y a...*

21. *... au premier plan.*
Silence.
L'homme commence...

22. *La terre à une minute de Sirius.*

23. Cette dernière phrase a dû être ajoutée lors de la dictée.

24. *— Mais, mon vieux, un dégagement de force prodigieuse.*
— Ce n'est pas de la force, c'est de la volatilisation.

25. *Ce sont deux mondes qui rentrent l'un dans l'autre.*

26. *... à mesure qu'il parle.*
Des badauds s'arrêtent à peine.

27. *... et c'est comme ça. C'est ça le langage. Tu ne parles pas. Mais tout est là, tu comprends. Tout est là avant...*

28. La seconde copie dactylographiée de Mme Anie Faure s'arrête ici. Sur le double envoyé à Varèse, Antonin Artaud a noté de sa main, en conformité avec le manuscrit, la phrase qui l'articule avec le *Mouvement III*.

29. *On croirait entendre* l'Internationale.

30. *Celui qui s'élève on l'abaissera,*
celui qui s'élève...

31. *— Mais non, voyons, et Sirius?*

32. *... qui d'une voix de l'arrière-gorge...*

33. *... couvre peu à peu la scène...*

34. *Peu à peu, un bruit de tambour...*

35. *... et finit sourd et l'on voit entrer...*

36. Suit dans le manuscrit une phrase qui n'a pas dû être dictée : *Elle avance solennellement.*

37. *Le chœur qui scande ses paroles...* Dans le passage qui suit, les indications alternées : *Le chœur, Le Grand Flaireur,* n'étaient pas notées dans le manuscrit.

38. *— Flaireur, que vois-tu, Flaireur?*
— La mort, le vol, la maladie, ...

39. *... de terreur.* C'est Antonin Artaud qui a ajouté l'*s* finale sur la copie dactylographiée.

40. *... amène une vague de têtes.*
Les corps avancent avec des bras...

41. *... et des sourcils broussailleux* a été ajouté lors de la dictée.

42. *Il parle d'une voix du nez montante et suraiguë.*
Des têtes tordues, gigantesques, avec des expressions de menaces effroyables ont accompagné son entrée, elles grouillent...

43. *On dirait que ces paroles...*

44. *Ici le chœur.*

45. On trouve bien : *Ça se sent mauvais,* dans le manuscrit. La copie ne comporte pas ce pronominal, mais on peut se demander si son aspect insolite ne l'a pas fait oublier à la copiste. Et ici, il semble préférable d'adopter la leçon du manuscrit.

46. Même remarque ici où la copiste a transcrit banalement : *pour la grande reprise.*

47. *Du pain dans les ventres de chrétiens.*

48. *... et dans ce concert toute la foule s'ébranle...*

49. C'est bien ce qu'on lit dans le manuscrit.

50. Le manuscrit appartenant à Mme Anie Faure se termine sur cette indication. Au verso de la dernière page, numéro-

tée 17, Antonin Artaud a jeté les notes commençant par : *M'est suggéré...*, que nous avons reproduites dans l'appendice, p. 301.

DEUX PROJETS DE MISE EN SCÈNE

Page 127 : PROJET DE MISE EN SCÈNE
pour *LA SONATE DES SPECTRES*
de STRINDBERG

1. La copie dactylographiée de ce texte nous avait été communiquée à la fois par Mme Colette Allendy et par Louis Jouvet. Nous nous sommes servi, pour l'établissement du texte, de la copie conservée par Louis Jouvet qui avait été corrigée par Antonin Artaud. Cette copie avait été déposée au Théâtre Pigalle en avril 1931 (cf. in tome III, p. 224, lettre du 15 avril 1931 à Louis Jouvet). En haut de la première page, à gauche, ceci, de la main d'Antonin Artaud : *Antonin Artaud / 45, rue Pigalle / Hôtel St-Charles / Paris.* Ce *Projet* semble cependant avoir été écrit dès 1930 puisqu'il y est fait allusion dans une lettre à Roger Vitrac que l'on peut dater du début mars 1930 (cf. in tome III, p. 201).

Page 140 : PROJET DE MISE EN SCÈNE
pour *LE COUP DE TRAFALGAR*
de ROGER VITRAC

1. D'après une copie dactylographiée, corrigée par Antonin Artaud. La dactylographie avait été exécutée par une maison spécialisée; elle est en effet agrafée dans une chemise au dos de laquelle est indiquée la raison sociale : « *ALMA* » / *MACHINES A ÉCRIRE / PARIS (7e) / 6, Av. de la Bourdonnais / Tél. : INVALIDES 25-22.* On trouve aussi, au verso de la chemise, en bas, à gauche, cette mention de la main d'Antonin Artaud : *projet déposé au Théâtre Pigalle* / en avril 1930 / *Ant. Artaud / 45, rue Pigalle / Paris.* Or, si ce *Projet*, comme celui qui concerne *la Sonate des Spectres*, semble avoir été écrit dès 1930 (cf. in tome III, lettre à Roger Vitrac, p. 201), la lettre à Louis Jouvet du 15 avril 1931 (cf. in tome III, p. 224) donne comme date de dépôt au Théâtre Pigalle avril 1931. Il semble bien qu'Antonin Artaud se soit trompé en inscrivant cette date d'avril 1930; outre la lettre à Louis Jouvet, deux faits renforcent notre conviction : au début de 1930, avant son départ

pour Berlin, il habitait en effet 178, quai d'Auteuil, et il est sûr qu'il logeait à l'Hôtel Saint-Charles, 45, rue Pigalle, entre le 21 mars et le 3 mai 1931 (adresse donnée au bas de deux lettres à ces deux dates extrêmes); d'autre part, c'est pour la saison 1930-1931 que la direction du Théâtre Pigalle fut offerte à Louis Jouvet qui déclina cette proposition mais accepta d'y monter plusieurs spectacles, et le premier de ces spectacles fut *Donogoo-Tonka*, de Jules Romains, le 25 octobre 1930 (cf. *Revue d'histoire du théâtre*, numéro Louis Jouvet, 4e année, I-II).

Notons enfin que cette mise en scène est conçue à partir d'une première version du *Coup de Trafalgar*. Dans la version définitive de cette pièce, on ne trouve plus l'indication *drame bourgeois*, et elle n'a que trois actes comportant cinq tableaux (cf. Roger Vitrac, *Théâtre I*, Gallimard, 1946).

2. Dans la version définitive de la pièce c'est du trésor d'Aménophis IV qu'il est question (cf. Roger Vitrac, *op. cit.*, p. 130).

3. Cf. note 2, p 335.

4. Dans la version définitive du *Coup de Trafalgar*, le troisième acte comporte deux tableaux. Ce qui est indiqué ici quatrième acte correspond au cinquième tableau de la pièce.

Page 157 : NOTES sur *LES TRICHEURS* de STEVE PASSEUR

1. Ces notes, écrites par Antonin Artaud au cours de la lecture des *Tricheurs* (ou immédiatement après lecture) nous ont été communiquées par M. Jean-Marie Conty. « Le manuscrit des *Tricheurs* avait été communiqué à Antonin Artaud par Louis Jouvet (cf. in tome III, lettre à Steve Passeur du 12 décembre 1931, p. 269). Ces notes ont donc été rédigées en décembre 1931.

2. La dernière de ces notes est écrite au verso du début de lettre à Louis Jouvet (cf. in tome III, note 2, p. 429.)

COMPTES RENDUS

Page 169 : AU THÉATRE DE L'ŒUVRE

1. *Demain* (nº 82, octobre-novembre-décembre 1920), dans la rubrique : *Hier et demain.*

2. *Les Créanciers,* tragi-comédie en un acte en prose de Strindberg, traduction de Georges Loiseau, avaient été repris à la Maison de l'Œuvre, le 22 octobre 1920, par France Ellys (Thekla), Lugné-Poe (Gustave) et Jean Sarment (Adolphe).

3. Dans *Elektra,* de Hugo von Hoffmansthal, adaptation en vers en un acte de Paul Strozzi et Stéphane Epstein, le rôle d'Elektra était tenu par Suzanne Desprès. La leçon de *Demain,* qui donne ici *Mesdames Mulo et Mévil,* est fautive; les autres interprètes d'*Elektra* étaient Mmes et Mlles Lucile Nicot, Melvyl, Mullo, Fernel, Malandrino, Peyrens et MM. Roger Weber, Desmarets et Feriès.

Page 171 : L'ATELIER DE CHARLES DULLIN

1. *Action* (2e année, numéro hors série). Numéro paru fin 1921 ou début 1922 (cf. in tome I, note 1, p. 411).

Page 173 : RACINE ET LA PRÉHISTOIRE

1. Article paru dans *l'Ère nouvelle / Organe de l'entente des gauches* le vendredi 6 janvier 1922, signé des initiales *A. A.* Antonin Artaud, qui avait publié, au cours du dernier semestre 1921, six articles dans ce quotidien, pouvait être tenu comme un collaborateur habituel; or, il arrivait fréquemment que les articles de la page « les Lettres » ne fussent signés que des seules initiales des chroniqueurs réguliers; et il est le seul dont le nom réponde à ces initiales. Il est fort possible que ce soit le Dr Toulouse qui l'ait introduit dans ce journal. En effet, parmi les livres vendus par la librairie de *l'Ère nouvelle* et recommandés par elle figuraient les ouvrages du Dr Toulouse.

2. Antonin Artaud a dû se tromper en indiquant Bertin comme décorateur. On peut trouver la nomenclature de toutes les pièces jouées au Théâtre-Français dans *la Comédie française,* par A. Joannidès (Plon, 1926). Le 18 janvier 1922, *les Fourberies de Scapin* furent jouées dans un nouveau décor peint par Granval. De plus, Pierre Bertin débuta à la Comédie-Française seulement le 18 octobre 1923.

Page 175 : LE THÉATRE DE L'ATELIER

1. *La Criée* (nº 17, octobre 1922).

2. Depuis sa fondation, l'Atelier avait en effet inscrit à son répertoire : *Visites de condoléances*, de Calderon (avec Antonin Artaud dans le rôle de Don Luis); *les Olives*, intermède d'après Lope de Rueda (costumes dessinés par Antonin Artaud); *l'Hôtellerie*, intermède de Francesco de Castro (costumes dessinés par Antonin Artaud qui tenait le rôle d'Un Aveugle); *le Captif*, de Tristan Bernard; *les Boulingrins* et *l'Extra-lucide*, de Georges Courteline; *Chantage*, de Max Jacob. Dans *l'Avare*, Antonin Artaud avait d'abord tenu le rôle de Maître Simon; en octobre 1922, il était distribué dans celui d'Anselme; et dans *le Divorce*, de Regnard, il jouait Sottinet. Dans *La vie est un songe*, de Calderon, traduction nouvelle d'Alexandre Arnoux, Antonin Artaud avait créé le rôle de Bazile, roi de Pologne, le 20 juin 1922, qui le fit remarquer et lui valut d'élogieuses critiques dont celle de Lugné-Poe dans *l'Éclair* (18 décembre 1922); les costumes de ce spectacle étaient exécutés d'après ses dessins.

3. Nous avons corrigé une faute d'impression évidente de *la Criée* qui donne cette leçon : ... *le but du véritable auteur*. Il y a d'ailleurs dans cet article de nombreuses coquilles : *Germier* pour *Gémier*, *Calderoni* pour *Calderon*, etc.

4. Henri Bidou était le critique du *Journal des Débats;* Jean Manégat, en 1922, était rédacteur à *Paris-Journal* et collaborait aussi à *Comœdia*.

5. *Huon de Bordeaux*, mélodrame féerique d'Alexandre Arnoux, musique de scène d'Alexandre Tansman, décoration de Touchagues, fut créé le 20 mars 1923. Antonin Artaud tenait le rôle de Charlemagne.

Page 178 : *CARMOSINE* À L'ATELIER

1. *La Criée* (nº 19, décembre 1922).
La pièce d'Alfred de Musset fut jouée par la troupe de l'Atelier le 3 novembre 1922.

2. Dans *la Mort de Souper*, moralité en un acte en vers de Nicole de La Chesnaye d'après *la Condamnation de Banquet*

(XVIe siècle), adaptation de Roger Sémichon, Antonin Artaud tenait le rôle d'Apoplexie.

Page 180 : *SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR*
à la COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

1. *La Criée* (no 24, mai 1923). En mai 1923, Antonin Artaud venait d'être engagé par Jacques Hébertot qui dirigeait l'ensemble des scènes des Champs-Élysées. Il avait été distribué pour le spectacle que préparait alors la Compagnie Pitoëff : *Liliom*, de Molnar. La pièce de Pirandello avait été représentée pour la première fois à Paris à la Comédie des Champs-Élysées le 10 avril 1923 avec, dans les rôles principaux, Marie Kalff, Georges et Ludmilla Pitoëff.

Page 183 : *LES MYSTÈRES DE L'AMOUR*
par ROGER VITRAC

1. Ce texte, publié dans *la Nouvelle Revue Française* (no 144, 1er septembre 1925), n'est pas à proprement parler un compte rendu de spectacle, mais on peut admettre qu'Antonin Artaud, qui devait lui-même monter cette pièce en juin 1927, l'avait lue avec l'œil du critique.

2. *Connaissance de la Mort*, par Roger Vitrac, ne devait paraître que le 21 octobre 1926 *(Éditions de la Nouvelle Revue Française)*, mais Antonin Artaud l'avait certainement lue sur manuscrit.

Page 186 : *LES TRICHEURS* de STEVE PASSEUR
à L'ATELIER

1. *La Nouvelle Revue Française* (no 224, 1er mai 1932). Après la création des *Tricheurs* aux Galeries de Bruxelles, le 21 janvier 1932, la pièce de Steve Passeur fut jouée pour la première fois à Paris le 30 janvier 1932, au Théâtre Montmartre dans une mise en scène de Charles Dullin, décors de Vakalo. Les trois principaux rôles étaient tenus par Mme Yolande Laffon, MM. Dalio et Vital.

2. Parmi les documents communiqués par M. Jean-Marie Conty, se trouvaient ces deux notes manuscrites, relatives à la mise en scène des *Tricheurs* :

Avec un parti pris, soit de simplification, soit de transposition, dans un domaine illusoire où l'art triomphe dans ce qu'il a de plus odieux, de plus esthétiquement artificiel et mensonger.

Toutes les scènes traitées l'ont été dans le même abominable esprit,

le même parti pris d'analyse, de discrimination,

procédé sans fruit quoique applicable automatiquement partout, au lieu qu'un identique mouvement emporte tout le morceau.

La seule partie de la pièce qui soit traitée d'une façon un peu originale, où le fait théâtral apparaisse, où le théâtre *apparaisse, et se manifeste de façon physique, concrète, est un rôle, un personnage, le personnage principal, malheureusement le parti pris adopté était le seul à ne pas prendre, il ne s'applique ni au personnage ni à l'œuvre : c'est un échec.*

Page 191 : LA GRÈVE DES THÉATRES

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 224, 1er mai 1932). Publié à la suite du compte rendu de la représentation des *Tricheurs.*

Page 193 : *MÉTRO*
au STUDIO DES CHAMPS-ÉLYSÉES

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 245, 1er février 1934). *Métro,* de Patrick Kearney, fut créé, dans l'adaptation de Georges Jamin, au Studio des Champs-Élysées le 12 décembre 1933. Mise en scène de Georges Jamin et Jean Servais. Décors de Félix Labisse.

2. *Babbitt,* de Sinclair Lewis; *Les hommes préfèrent les blondes,* roman à succès d'Anita Loos.

Page 195 : *LE COUP DE TRAFALGAR*
par ROGER VITRAC
au THÉATRE DE L'ATELIER

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 250, 1er juillet 1934). *Le Coup de Trafalgar* fut créé le 8 juin 1934, au Théâtre de l'Atelier, par *le Rideau de Paris* (dirigé par Marcel Herrand et

Jean Marchat), dans une mise en scène de Marcel Herrand. La pièce était interprétée par M[mes] Agnès Capri, Renée Tamary, Alice Reichen, Jenny Burnay, Ève Cazalis, Claire Gérard, Paule Dagrève, Maryse Bousquet et MM. Alain Baranger, Pierre Devaux, Sylvain Itkine, Jean-Louis Barrault, Daniel Gilbert, Étienne Decroux, Jean Marchat, Marcel Herrand et Fernand Bercher.

2. La leçon de *la Nouvelle Revue Française* est certainement fautive ici; on y trouve : ... *psychologie, si inutile que nous trouvions dans cette pièce et surtout si timide, la satire de la guerre et l'apologie de la désertion*... Or, il apparaît évident que ce sont *la satire de la guerre et l'apologie de la désertion* qu'Antonin Artaud trouve *inutiles* et *timides*.

Page 198 : ANNABELLA AU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

1. *La Nouvelle Revue Française* (n° 254, 1er novembre 1934). La note d'Antonin Artaud (dont on trouvera une première version dans l'appendice, p. 302) a été publiée dans la rubrique *L'AIR DU MOIS*.

La première représentation de *Comme il vous plaira*, de Shakespeare, dans l'adaptation de Jules Supervielle, fut donnée le 12 octobre 1934 au Théâtre des Champs-Élysées. La mise en scène de Victor Barnowski parut trop audacieuse aux critiques, voire même contraire à l'esprit de Shakespeare. La musique de scène était empruntée à Mozart. Les décors de Balthus. Barnowski avait confié les principaux rôles à Annabella, vedette de cinéma que l'on voyait pour la première fois au théâtre, et à Fernand René, comique de salles populaires. On peut relever dans la distribution les noms de Philippe Hériat, Jean-Pierre Aumont, Debucourt et Reda-Caire. Les présentations furent très vite interrompues, Barnowski ne put payer les acteurs. Une violente campagne de presse fut menée contre lui. Les choses s'envenimèrent au point que Barnowski fut expulsé.

Il faut dire que le 10 octobre, donc deux jours avant, une autre représentation de *Comme il vous plaira*, dans une adaptation de Jules Delacre (musique de Georges Auric, décors de Berthold Mahn) avait été donnée sous la direction de Jacques Copeau. Copeau, qui s'était tenu depuis quelque temps éloigné du théâtre, revenait à la scène (son théâtre et l'Atelier de Charles Dullin avaient fusionné) et ce premier spectacle eut un énorme succès.

On trouve d'ailleurs dans le même numéro de *la Nouvelle*

Revue Française, mais dans la rubrique : *LE THÉATRE*, deux articles relatifs à ces deux représentations concomitantes : *Comme il vous plaira, au Théâtre de l'Atelier et au Théâtre des Champs-Élysées*, par Jean Schlumberger, et *As you like it*, par Benjamin Crémieux.

A PROPOS D'UNE PIÈCE PERDUE

Environ 1933, Antonin Artaud fit une adaptation de *Atrée et Thyesthe* de Sénèque qu'il intitula : *le Supplice de Tantale*. Dans une lettre adressée à Jean-Louis Barrault, il ajoute en post-scriptum (cf. in tome III, p. 340) :

Et puis il faut que je te lise ma tragédie :
le Supplice de Tantale.

Ce qui paraît indiquer qu'Antonin Artaud avait mené ce travail à son terme.

Malheureusement, le texte de cette adaptation semble définitivement égaré, et malgré nos recherches, nous n'avons pu le retrouver. M. René Thomas nous a communiqué les trois documents suivants se rapportant à ce projet :

Page 203 : *Dans un but de décentralisation...*

1. Ce texte, bien qu'il soit écrit comme par quelqu'un d'autre, est un manuscrit signé par Antonin Artaud. Il nous apprend qu'Antonin Artaud avait eu l'intention de monter ce spectacle à Marseille.

Le manuscrit présente quelques variantes sous ratures que nous indiquons ci-dessous.

2. *Car une des originalités d'une...*

3. *...sur la scène la force primitive des âges de la foudre, et de vendre...*

4. *...la valeur d'une sorte de thérapeutique...*

5. *...au dynamisme de certains cris...*

6. *...mouvements sociaux, passions intimes...*

Page 206 : *...image de l'époque...*

1. Feuillet portant le numéro 6.
Ces notes ont pu être écrites en décembre 1932, au moment où Antonin Artaud relisait les tragédies de Sénèque (cf. in tome III, lettre du 16 décembre 1932 à Jean Paulhan, p. 334).

Page 207 : *La Fureur du ciel, ...*

1. Notes sans doute écrites à la même époque.

2. *souffle énorme* remplace *terrible souffle*, biffé.

3. *affective* remplace *sensible*, biffé.

A PROPOS DE LA LITTÉRATURE ET DES ARTS PLASTIQUES

Page 213 : LA FIGURE DU SALON D'AUTOMNE

1. *Demain* (nº 82, octobre-novembre-décembre 1920). Publié dans la rubrique *MOUVEMENT DES IDÉES*.
Le manuscrit de ce texte nous est parvenu. Son titre est *le Salon d'Automne*. Il présente avec la version de *Demain* quelques variantes que nous indiquons ci-dessous.

2. Le premier paragraphe n'a pas été maintenu :
Sans recommencer l'éternelle critique qui tous les ans s'étale aux pages des journaux, faisons simplement quelques remarques. Je ne me plaindrai pas...

3. La seconde phrase de ce paragraphe ne se trouve pas dans le manuscrit.

4. *...ni perspective ni forme et quand il n'est pas sale ou triste n'a qu'à peine...*

5. Ce paragraphe et les deux précédents ne se trouvent pas dans le manuscrit.

6. *Juan Sardin est doux...*

7. *Irène Reno Hassenberg m'a fait tiquer.*

8. *On a prononcé le mot de grue à propos du portrait de Maurice Rostand, ce n'est pas tout à fait ça, c'est tante qu'il faudrait dire.*

9. *... dont je me fiche.*
Après le paragraphe concernant Sardin, l'ordre des paragraphes du manuscrit est différent. On trouve dans l'ordre : *On est étonné... / Là comme ailleurs... / Citons encore... / Francis Smith... / Valdo Barbey... / Irène Reno Hassenberg... / Enfin un insignifiant... / Je regrette... / On a prononcé... / Lotiron... / Je ne sais pas pourquoi... / D'autres critiques... / Lhote m'embête... / Kisling... / Renoir...*

10. *A la section des livres, magiques...*

11. Pas de post-scriptum dans le manuscrit.

Page 218 : L'EXPRESSION AUX INDÉPENDANTS

1. *Demain* (nº 83, janvier-février-mars 1921). Article dont Mme Toulouse nous avait indiqué que l'auteur en était Antonin Artaud, signalé de la sorte sur la couverture de la revue : *VIDI : L'Expression aux Indépendants.*
On ne trouve le nom d'Antonin Artaud ni au début ni à la fin de l'article signé *VIXI*. Signature qui est très certainement le résultat d'une coquille. En effet, au sommaire qui se trouve au verso de la couverture on trouve encore : *L'Expression aux Indépendants, par VIDI.*

Page 224 : PROPOS D'UN PRÉ-DADAÏSTE

1. Paru aussi dans *Demain* (nº 83, janvier-février-mars 1921) dans la rubrique *HIER ET DEMAIN*, mais sous la signature d'Antonin Artaud.
La première page du manuscrit nous est parvenue, elle est identique au texte publié.
Au verso de cette page, Antonin Artaud avait noté :
Les livres dont parler :
Vie de Villon
La Jeune Fille aux écailles
L'Enfant inquiet

L'Apostolat — T'serstevens
L'Inquiète Adolescence — Mauriac — Grand Meaulnes
Agonie du Sacré-Cœur

Vers dont parler :
Haï Kaï
Dadaïsme — André Breton.

Page 226 : LES ŒUVRES ET LES HOMMES

1. Publié dans ce même numéro 83 de *Demain* (janvier-février-mars 1921) et dans la même rubrique *HIER ET DEMAIN*. Pas de nom d'auteur, ni au sommaire ni au bas de l'article.

2. *Le Cocu magnifique*, farce en trois actes de Crommelynck, fut créé à la Maison de l'Œuvre le 18 décembre 1920. Les rôles de Bruno et de Stella étaient tenus par Lugné-Poe et Régina Camier.

3. Le 22 décembre 1920, reprise au Vieux-Colombier de *la Nuit des Rois* ou *Ce que vous voudrez*, de Shakespeare, pièce que Jacques Copeau avait déjà inscrite à son répertoire en 1913. La répétition générale du *Pauvre sous l'escalier*, en trois épisodes, d'après la *Vie de saint Alexis*, par Henri Ghéon, eut lieu au Vieux-Colombier le 24 janvier 1921.

4. *Maman Colibri*, comédie en quatre actes d'Henry Bataille, avait été créée au Théâtre du Vaudeville le 8 novembre 1904. Cette pièce fut jouée pour la première fois à la Comédie-Française le 28 décembre 1920.

5. *Le Simoun*, quatorze tableaux de H.-R. Lenormand, fut créé à la Comédie Montaigne-Gémier le 21 décembre 1920 dans une mise en scène de Gaston Baty. On relève dans la distribution, outre Firmin Gémier, les noms de Falconetti, Marguerite Jamois, Habib Benglia, Gabriel Gabrio, Charles Dullin, Henri Rollan, etc.

6. D'abord *Gazette poilue, le Crapouillot* avaient été fondé en août 1915 par Galtier-Boissière.

7. *La Connaissance / Revue de Lettres et d'Idées* (1920-1922) paraissait le 15 de chaque mois. Elle était dirigée par René-

Louis Doyon et Édouard Willermoz. Elle montrait certaines tendances ésotériques. Un roman de Joséphin Péladan y fut publié en plusieurs livraisons.

8. *Le Nouveau Spectateur / Correspondance / Entièrement rédigée par / Roger Allard / Paraît sur 20 ou 24 pages de beau papier vergé / dans ce même format / le 10 et 25 de chaque mois. / Chaque fascicule est orné d'un dessin ou d'une gravure originale* (1919-1921). Roger Allard, amateur d'art et bon connaisseur, dirigeait aux *Éditions de la Nouvelle Revue Française*, la collection : « Les Peintres Nouveaux. »

Le premier numéro de *Littérature*, revue mensuelle dirigée par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, avait paru en mars 1919.

Page 228 : LE GRAND MAGASIN EMPOISONNEUR

1. Texte communiqué par Mme Toulouse. Dans le numéro 83 de *Demain* (janvier-février-mars 1923) avait paru un texte du Dr Toulouse : *le Grand Magasin éducateur*, dont voici quelques extraits : *Jusqu'à présent, les grands magasins se sont surtout appliqués à exciter la coquetterie chez la femme. Aussi j'eus l'autre jour une agréable surprise en recevant un catalogue qui présentait d'autres figures que ces horribles clichés stylisant une forme féminine fausse et inesthétique.* [...] *Mais il y avait mieux encore dans ce catalogue : c'étaient de courtes et précises notes sur les différents styles décoratifs. Un individu peu cultivé pouvait, en feuilletant ces pages, se faire une idée de l'origine et du caractère des meubles que la tradition artistique classe par règnes. Ainsi ce prospectus commercial pouvait servir à la culture de la foule.* [...] *Si notre époque n'a pas de style propre du mobilier, la faute en est surtout aux grands magasins. C'est à mesure que ces caravansérails se sont créés et enflés, écrasant ou soumettant les petits producteurs, que le style s'est corrompu et abêti. Mais il serait vain de critiquer une évolution qui manifeste une force supérieure de progrès. Le grand magasin est la forme démocratique du commerce. Seul, il peut apporter à tous le confortable et un luxe suffisant. Mais cette force a été jusqu'ici employée au seul service d'une basse cupidité commerciale qui négligeait complètement l'éducation artistique du peuple.* [...] *C'est pourquoi j'ai tenu à signaler l'initiative que ce grand magasin a prise en donnant une forme nouvelle et heureuse à son prospectus. Ce n'est qu'un début encore hésitant et simpliste. Mais ce début doit être encouragé. Les grands magasins sont des forces de culture artistique et d'hygiène*

sociale qu'il nous faut reconnaître pour les faire mieux servir à la formation du peuple.

On peut s'en rendre compte, le point de vue d'Antonin Artaud diffère. On peut supposer, ou que le Dr Toulouse l'avait chargé de traiter ce sujet du grand magasin pour *Demain* et qu'il ne voulut pas publier son texte et se décida alors à en écrire un lui-même, ou que le texte d'Antonin Artaud est une réplique à l'article du Dr Toulouse.

Le manuscrit du *Grand Magasin empoisonneur* nous est parvenu. Nous indiquons ci-dessous les modifications apportées par Antonin Artaud à son texte primitif.

2. *a pour ainsi dire imposé au ménage bourgeois et jusqu'à la maison paysanne* remplace *a répandu,* biffé.

3. *tout le hideux décor* remplace *tout l'appareil,* biffé.

4. Mot manquant.

5. *décorative* remplace *artistique,* biffé.

6. *dans la mesure où* remplace *dans le cas où.*

7. L'Atelier Paul Poiret-Martine, André Mare (qui avait fondé avec Louis Sue la Compagnie des Arts français) et Francis Jourdain donnaient alors le ton à la décoration.

8. *d'une harmonie qui est* remplace *qui sont,* biffé.

9. Le manuscrit porte une autre version, biffée, du dernier paragraphe :

Il a mérité pour ce fait d'être rangé dans la catégorie des grands empoisonneurs de la santé publique.

Page 230 : PETIT TABLEAU DE LA PEINTURE DEPUIS 1850

1. Texte communiqué par Mme Toulouse. Le manuscrit de ce texte nous est parvenu et présente quelques variantes sous les ratures ou surcharges.

2. ... *de ces impulsions non conscientes...*

3. ... *qui se masque, une face de frénésie qui donne de l'accent au pinceau.*

4. Mot manquant.

Page 232 : L'ART ET LA GRANDEUR

1. Texte communiqué par Mme Toulouse. Nous avons pu avoir communication du manuscrit qui présente quelques variantes sous ratures ou surcharges.

2. Cette phrase remplace celle-ci, biffée : *La question est de déterminer si c'est la hauteur absolue ou une hauteur par rapport à un point à fixer.*

3. *... le beau ne va pas sans...*

4. *... à aujourd'hui, et comme un élément entre les éléments, je ne dis pas...*

Page 234 : LES VALEURS PICTURALES ET LE LOUVRE

1. Mme Colette Allendy nous avait communiqué une copie dactylographiée de ce texte. Mme Toulouse nous avait indiqué qu'il avait été publié en 1921 dans la revue de Lugné-Poe : *l'Œuvre,* revue mensuelle des arts et du théâtre, nommée parfois *le Bulletin de « l'Œuvre »* en raison de cette mention portée au verso de la page de couverture : *Le Bulletin de « l'Œuvre » paraît toutes les fois qu'il est opportun, au moins 12 fois par an.* Or, ni la collection de la Bibliothèque Nationale ni celle de la Bibliothèque de l'Arsenal ne sont complètes. L'Association pour la conservation et la reproduction photographique de la Presse donne sa collection sur micro-film comme complète (février 1909 à mars 1930). Cependant, après recherches, nous avons appris que la fiche de fabrication indiquait une lacune pour les mois de janvier et de février 1921. Il est donc plus que probable que *les Valeurs picturales et le Louvre* parurent dans un de ces deux numéros. Nous avons établi le texte à partir du manuscrit qui nous a été communiqué et qui est d'ailleurs absolument conforme à la copie conservée par Mme Allendy. Deux variantes sous ratures et surcharges.

2. *Ce sont surtout les principes...*

3. *... une émotion aussi dense et aussi intense...*

Page 236 : VISITE AU PEINTRE FRAYE

1. *L'Ère nouvelle* (19 avril 1921). Indiquons qu'André Fraye exécutera les panneaux décoratifs pour *La vie est un songe*, spectacle monté à l'Atelier en juin 1922 et pour lequel Antonin Artaud dessinera les costumes.

2. *L'Amour de l'art*, revue fondée en 1920 par Louis Vauxcelles.

Page 238 : LUGNÉ-POE ET LA PEINTURE

1. *L'Ère nouvelle* (30 mai 1921).

2. Cf. note 1, p. 360.

Page 240 : LES SALONS DU PRINTEMPS

1. *Demain* (n° 84, avril-mai-juin 1921). Article publié dans la rubrique *OPINIONS*.

Page 243 : L'ART NOUVEAU

1. *L'Ère nouvelle* (6 juillet 1921). Ce titre, *l'Art nouveau*, se présente comme un titre de rubrique, mais on ne trouve, dans aucun numéro du journal, de rubrique intitulée de la sorte. *Le Laboratoire central*, poésies, avec un portrait de l'auteur par lui-même, venait de paraître (Éditions « Au sans pareil », 1921).

Page 245 : AU CABARET DES POÈTES

1. *L'Ère nouvelle* (23 juillet 1921).

2. *Cœurs à prendre*, par Georges Gabory (Simon Kra, 1920).

Page 247 : PIERRE MAC ORLAN ET LE ROMAN D'AVENTURES

1. Texte paru à la fois dans *l'Ère nouvelle* (5 octobre 1921), et dans *Demain* (n° 85, juillet-décembre 1921) où, au-dessus

du titre proprement dit, on trouve un titre déjà utilisé par Antonin Artaud : *les Œuvres et les Hommes* (cf. p. 226), employé ici comme titre de sous-rubrique. Nous avons suivi ici la leçon de *l'Ère nouvelle* qui présente avec celle de *Demain* quelques variantes que nous indiquons ci-dessous.

2. ... *peut être tenu pour le Mage, et comme le Prophète...*

3. ... *que lui ne sut dégager...*

4. *La Folie Almayer,* récit de Joseph Conrad. — *L'Ile au trésor, le Maître de Ballantrae, Enlevé,* œuvres de R. L. Stevenson.

5. Le titre exact n'est pas *Capitaines Pirates,* mais *Histoire des pirates anglais,* par le capitaine Charles Johnson, avec une préface de Pierre Mac Orlan (Édition française illustrée, 1921).

Page 249 : LE DERNIER ASPECT DU SALON

1. *Demain* (nº 85, juillet-décembre 1921).

Page 253 : MAURICE MAGRE ET LA FÉERIE

1. *L'Ère Nouvelle* (21 Octobre 1921).

2. Nous avons corrigé ici une faute d'impression évidente du journal qui porte cette leçon : ... *les Arlequins et des Derviches...*

3. *Arlequin,* comédie dramatique en trois actes et deux rêves, en vers, musique d'André Gailhard, décors et costumes exécutés d'après les maquettes de Jean-Gabriel Domergue, mise en scène d'Arsène Durec, fut représenté pour la première fois au Théâtre de l'Apollo le 20 mars 1921. L'auteur indique que *l'action se passe dans une Venise dépourvue de toute vérité historique* (Librairie théâtrale, 1927).

4. *Sin,* féerie chinoise en un prologue, trois parties et dix-neuf tableaux, musique d'André Gailhard, décors et costumes d'après les dessins de Jean-Gabriel Domergue, présentée par Mlle Fernande Cabanel, fut représenté pour la première fois au Théâtre Fémina le 17 octobre 1921. Les principaux personnages étaient interprétés par MM. Firmin Gémier, Alcover,

Lagrenée, Hardoux, Mlles Germaine Webb, Suzanne Paris, Carletta Conti et Mme Madeleine Guitty. En mars 1922, le rôle de Firmin Gémier était repris par Harry Baur. *Sin* a été publié à la Librairie théâtrale (1921).

5. *La Mort enchaînée*, légende dramatique en trois actes et en vers, fut représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 10 septembre 1920. Cette pièce mythologique était interprétée par MM. de Max, Ch. Granval, R. Gaillard, Drain, Dorival, Ledoux, et Mmes Delvain, Y. Ducos, Guintini et Nizan dans les rôles principaux. Elle est d'ailleurs dédiée à de Max (Albin Michel, 1920).

6. *La Montée aux enfers*, recueil de poésies (Fasquelle, 1918).

Page 255 : *LA CAVALIÈRE ELSA* par PIERRE MAC ORLAN

1. *Action* (2e année, numéro hors série, fin 1921-début 1922).

Page 257 : *POINT DE MIRE* par CÉLINE ARNAULD

1. *Action* (3e année, mars-avril 1922). *Point de mire*, orné d'un portrait de l'auteur par Halicka, parut dans la collection « Z » (Jacques Povolozky & Cie, 1921).

Dans *l'Ère nouvelle* du 11 avril 1922, on trouve cet entrefilet : *Ce soir, à neuf heures, à la salle Pasdeloup, 10, rue des Ursulines,* « *L'Albatros* » *donnera sa séance de littérature moderne (œuvres de Céline Arnauld, Max Jacob, Marcel Sauvage, Paul Dermée, Madame de Grandprey, Antonin Artaud, Geo Charles, etc.). Danses de Mademoiselle Codriano, audition de piano par Jean Wiener.*

Page 259 : MONSIEUR KAHNWEILER

1. Texte établi d'après un manuscrit communiqué par la Galerie Leiris. Au haut de la première page à gauche : *Antonin Artaud / 5, rue de Vintimille.* Cette adresse, qui était celle d'Antonin Artaud en 1923, est répétée après sa signature. *Monsieur Kahnweiler,* noté au-dessus des premières lignes du texte, au milieu de la page, peut être interprété comme un titre, puisque dans le haut de la seconde page Antonin Artaud a pris soin d'indiquer : *M. Kahnweiler (suite).*

2. Mot manquant.

Page 261 : LE PEINTRE LE PLUS REPRÉSENTATIF DU GÉNIE DE LA RACE ET LE SCULPTEUR

1. D'après une copie dactylographiée conservée par Génica Athanasiou. Les quelques imperfections qu'elle présente sont des fautes de frappe si évidentes qu'elles se rectifient d'ellesmêmes. Il est d'ailleurs fort possible que ce texte soit une réponse à une enquête faite par un journal et une revue, mais jusqu'à présent nous n'avons pas retrouvé le périodique dans lequel la réponse d'Antonin Artaud aurait éventuellement paru. Le fait qu'il l'ait signée : *Un acteur*, laisse supposer qu'elle date de l'époque où il faisait régulièrement partie d'une troupe de théâtre, que ce soit l'Atelier ou la Compagnie Pitoëff, c'est-à-dire entre 1922 et 1924.

Page 264 : LETTRE DE PARIS

1. *La Criée* (nº 27, juin 1924).

Page 266 : *MARTHE ET L'ENRAGÉ* par JEAN DE BOSSCHÈRE

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 168, 1er septembre 1927).
Le 14 juillet 1927, Antonin Artaud adressait une lettre à Jean Paulhan qui contenait uniquement les deux derniers paragraphes de cet article, dans leur version définitive. Cette lettre est écrite au verso de la dernière page (entièrement biffée) de la version primitive de l'article. Nous donnons ci-dessous note des changements apportés.

2. *... membrane, il les lance...*

3. *... quelque chose de stupéfiant.*

4. *Ce livre si dur et si compact est une œuvre de haute valeur, une sorte de livre type et qui peut servir à déterminer un genre. La haute volonté d'objectivation de l'esprit de Jean de Bosschère y fixe les choses de la pensée...*

Page 269 : *HANDJI* par ROBERT POULET

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 214, 1er juillet 1931).

Page 272 : *LA MAGIE DANS L'ÉGYPTE ANTIQUE* par FRANÇOIS LEXA

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 234, 1er mars 1933).

Page 274 : *LA COUPE D'OR* par LUDWIG TIECK

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 239, 1er août 1933). M. Jean-Marie Conty nous a communiqué une version quelque peu différente de ce texte. Nous donnons note ci-dessous des changements apportés.

2. *... magnifier le monde extérieur.*

3. *... organisé de ces contes nous paraît remonter à travers nous-même, ces contes sont comme une attestation merveilleuse que le monde extérieur continue.*

4. *... de la vie spirituelle, manquerait...*

5. *... n'existent pas en français.*

6. *... voudrait vivre et sur lequel notre esprit...*

Page 278 : *CAHIER DE CURIEUSE PERSONNE* par LISE DEHARME

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 246, 1er mars 1934).

Page 280 : UNE « HISTOIRE DES RELIGIONS » ÉCRITE DU SEUL POINT DE VUE DE L'HOMME

1. *Comœdia* (22 mars 1934). Article publié dans la rubrique *LES BELLES LETTRES*, accompagné de cette note : *A propos de l'*Histoire des Religions *de Denis Saurat (Denoël et Steele, édit.).*

2. On relève dans le journal de nombreuses fautes d'impression faciles à déceler et se corrigeant d'elles-mêmes, mais ici une ligne de la colonne a été répétée et une ligne doit manquer. Voici, en effet, comment se présentent cinq lignes de la colonne à cet endroit : *C'est ainsi que lorsque Denis Saurat / dit rien de plus, il juge à notre sens, / près incompréhensible et qu'il n'en / dit rien de plus, il juge à notre sens, / l'infirmité...*

Nous avons remplacé conjecturalement la ligne manquante de ce fait afin de faciliter la lecture. Un peu plus haut nous avons dû aussi interpoler un mot entre crochets, dont le manque est évident.

Page 285 : *SATAN L'OBSCUR* par JEAN DE BOSSCHÈRE

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 247, 1er avril 1934).

M. René Thomas nous a communiqué le manuscrit de ce texte. Nous donnons note, ci-dessous, des changements apportés.

2. ... *pas d'hommes qui aient la notion ou au moins la préoccupation de ce qui compte.*

3. Dans le manuscrit *secret* remplace *sombre*, biffé.

4. ... *avec toutes les horreurs physiques, manifestations d'autres horreurs non physiques, qui sourdent d'on ne sait quels souterrains physiologiques, — pour saluer à leur façon la naissance de n'importe quel être sans génie.*

5. ... *une atmosphère de foire, de cruauté...*

6. ... *la rare qualité non littéraire...*

Page 286 : EXPOSITION BALTHUS A LA GALERIE PIERRE

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 248, 1er mai 1934).

Page 288 : *LA VIE, L'AMOUR, LA MORT, LE VIDE ET LE VENT* par ROGER GILBERT-LECOMTE

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 255, 1er décembre 1934).

Page 292 : *L'ÉGLISE DE NAUMBURG*
album par WALTER HEGE et WILHELM PINDER

1. *La Nouvelle Revue Française* (nº 264, 1er septembre 1935).

APPENDICE

Page 297 : *Madame, ...*

1. Parmi les papiers communiqués par M. Jean-Marie Conty se trouvait le manuscrit de la *Lettre à Ida Mortemart* incluse dans le programme de *Victor ou les Enfants au pouvoir* (cf. p. 43). La version manuscrite est beaucoup plus développée; peut-être fut-elle jugée trop longue pour le programme et Antonin Artaud tira-t-il de cette version-ci une lettre plus courte et plus ramassée? Ci-dessous quelques variantes sous ratures présentées par le manuscrit.

2. *... dans un certain espace spirituel où se rencontrent...*

3. *... ni le plaisir gratuit...*

Page 301 : *M'est suggéré jouer rue,...*

1. Notes écrites au verso de la page portant le numéro 17 d'*Il n'y a plus de firmament* (p. 107). Cette suggestion avait-elle été faite à Antonin Artaud par Varèse? La question peut être posée puisque, dans *Edgard Varèse, op. cit.*, M. Ouellette écrit : *S'agissait-il d'un opéra? Parlons plutôt d'une œuvre pour la scène, la place publique même, où les perceptions visuelles et auditives auraient été intimement liées, où les différentes expressions de l'homme, telles que la parole, la danse et la musique auraient été combinées dans un spectacle total, afin que la totalité de l'homme y participe.*

2. Mot manquant.

Page 302 : *COMME IL VOUS PLAIRA*
de SHAKESPEARE
au THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

1. Communiqué par M. René Thomas. Probablement la première version d'*Annabella au Théâtre des Champs-Élysées* (cf p. 198 et in tome III, lettres à Jean Paulhan du 15 et 16 octobre 1934, pp. 337, 338 et 339).

DU MÊME AUTEUR

nrf

ŒUVRES COMPLÈTES

TOME I

Préambule. — Adresse au Pape. — Adresse au Dalaï-Lama. — Correspondance avec Jacques Rivière. — L'Ombilic des Limbes. — Le Pèse-Nerfs *suivi des* Fragments d'un Journal d'Enfer. — L'Art et la Mort. — Premiers Poèmes (1913-1923). — Premières Proses. — Tric Trac du Ciel.— Bilboquet. — Poèmes (1924-1935). — Textes surréalistes.

SUPPLÉMENT AU TOME I

Lettres. — Appendice.

TOME II

L'Évolution du décor. — Théâtre Alfred Jarry. — Trois œuvres pour la scène. — Deux projets de mise en scène. — Notes sur *les Tricheurs,* de Steve Passeur. — Comptes rendus. — A propos d'une pièce perdue. — A propos de la littérature et des arts plastiques.

TOME III

Scenari. — A propos du cinéma. — Lettres. — Interviews.

TOME IV

Le Théâtre et son Double. — Le Théâtre de Séraphin. — Les Cenci.

Appendice : Dossier du Théâtre et son Double. — Dossier des Cenci.

TOME V

Autour du Théâtre et son Double. — Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et des Cenci. — Lettres.

Appendice : Interviews. — Documents.

TOME VI

Le Moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud.

TOME VII

Héliogabale. — Les Nouvelles Révélations de l'Être.

COLLECTION LE POINT DU JOUR

Lettres à Génica Athanasiou.

A paraître :

TOME VIII

Sur quelques problèmes d'actualité. — Deux textes écrits pour « Voilà ». — Pages de carnet. Notes intimes. — Satan. — Notes sur les cultures orientales, grecques, indiennes, *suivies de* le Mexique et la civilisation. — Messages révolutionnaires. — Lettres.

TOME IX

Les Tarahumaras. — Lettres relatives aux Tarahumaras. — Deux textes écrits en 1944 à Rodez. — Quatre adaptations de textes anglais. — Lettres de Rodez *suivies de* l'Évêque de Rodez. — Lettres complémentaires à Henri Parisot.

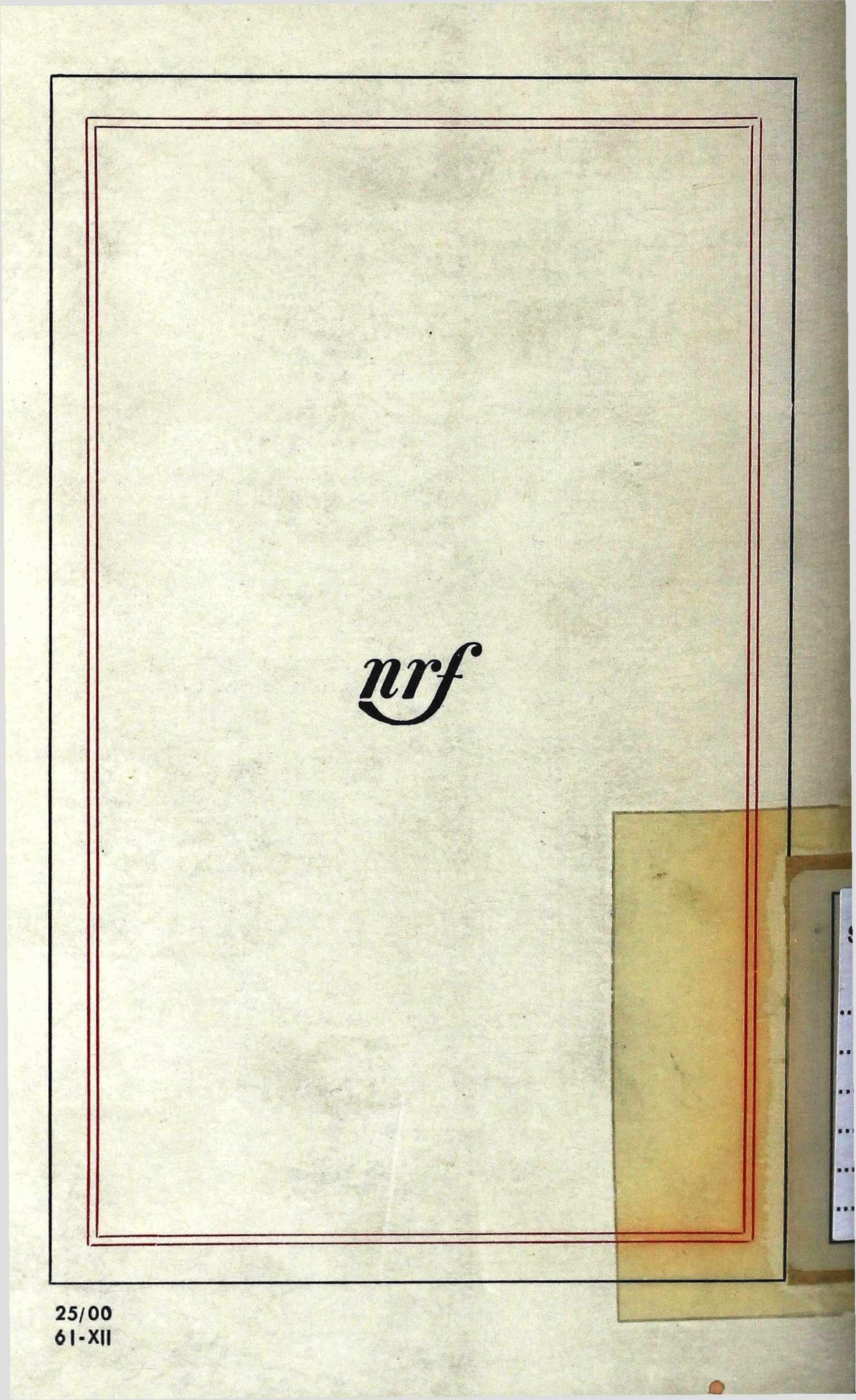
TOME X

Artaud le Mômo. — Ci-Gît précédé de la Culture Indienne. — Van Gogh le suicidé de la société. — Pour en finir avec le jugement de dieu.

Cet ouvrage
a été achevé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie Floch
à Mayenne le 17 d
Dépôt légal : 4e tr
N^{o} d'édition
Imprimé en
(9570)

maints projets de pièces et de films, des manifestes, des essais, des notes de travail, des articles de critique, des lettres. A travers tous ces textes, écrits au jour le jour et la plupart inédits, revit toute une époque du théâtre et du cinéma. Artaud y développe, avec cette véhémence qui lui est propre, ses idées sur le spectacle. Leur nouveauté, leur hardiesse, leur lucidité apparaissent aujourd'hui surprenantes. Elles seront pour tout homme de théâtre et de cinéma la source la plus riche de réflexions et d'enseignements.

Le présent tome II contient plus particulièrement les manifestes relatifs au *Théâtre Alfred Jarry*, des projets de mise en scène, des notes, des comptes rendus. Nous y avons joint une série d'articles sur la littérature et les arts plastiques, écrits à la même époque, et qui achèvent de situer Artaud en tant qu'esthéticien.



25/00
61-XII